

Formen des Lassens: Performative Strategien der Bildwerdung in der Inszenierten Fotografie

Abschlussarbeit zur Erlangung des
akademischen Grades

Doctor of Philosophy (Ph.D. by project)
im Promotionsstudiengang Medienkunst

Fakultät Kunst und Gestaltung
Bauhaus-Universität Weimar

Prof. Nina Röder
Matrikel: 60402

Formen des Lassens:
Performative Strategien der Bildwerdung
in der Inszenierten Fotografie

info@ninaroeder.de
www.ninaroeder.de

Abschlussarbeit zur Erlangung des
akademischen Grades

Mentorinnen & Gutachterinnen

Prof. Ursula Damm
künstlerische Betreuung

Prof. Dr. Martina Leeker
wissenschaftliche Betreuung

Gutachter des künstlerischen Teils

Prof. Peter Bialobrzeski

Doctor of Philosophy (Ph.D. by project)
im Promotionsstudiengang Medienkunst

Fakultät Kunst und Gestaltung
Bauhaus-Universität Weimar

Disputation am 30.04.2020

Prof. Nina Röder
Matrikel: 60402

Kapitel 1	<p>Vorwort</p> <p>Über Fotografie: Zwischen Totgesagtem und historischem Boom</p> <p><u>Nach <i>Mutters Schuhe</i></u></p> <p><u>Vorgehensweise</u></p>	6
Kapitel 2	<p>Performing for the camera:</p> <p>Zur Geschichte und Ästhetik performativer Strategien in der Fotografie seit 1960</p> <p>Konzepte des Performativen – ein Einblick</p> <p><u>Begrifflichkeiten</u></p> <p><u>Felder des Performativen</u></p> <p><u>John L. Austin: The performative speech act</u></p> <p><u>Victor W. Turner: Das Ritual und das Performative</u></p> <p><u>Judith Butler: Identität & Gender – Über performative Wiederholungen</u></p> <p><u>Erika Fischer-Lichte: Im Kontext der Theaterwissenschaft</u></p> <p><u>Dieter Mersch: Das Ereignis der Handlung</u></p> <p>Formen des Lassens</p> <p><u>Fotografie und Zufall</u></p> <p>Das Performative und die Fotografie</p> <p><u>Der fotografische und performative Handlungsakt – eine Verschränkung</u></p> <p><u>Über den Augenblick</u></p> <p><u>Wer handelt? Medienspezifische Kooperationen im fotografischen Handlungsakt</u></p> <p><u>Die Geschichte des performativen Selbstportraits in der Fotografie</u></p>	12
Kapitel 3	Über Inszenierte Fotografie	50
Kapitel 4	<p>Dancing with myself:</p> <p>Ein Einblick in das fotografische Selbstportrait</p> <p>Das Selbstportrait – Ein historischer Streifzug</p> <p>Narzissmus und Scheitern: Über die Auswahl der künstlerischen Positionen</p>	56
Kapitel 5	<p>Loslassen im Fallen:</p> <p>Bas Jan Ader</p> <p>Failing und Falling</p> <p>Broken Fall (organic), 1971</p> <p>Aders Bildgestaltung & Komik</p> <p>Loslassen im Weinen</p>	66

76	Kapitel 6	Fragilität des Seins: Francesca Woodmann Die Suche und Frage nach Identität Loslassen im Verschwinden
82	Kapitel 7	Der Alltag als Bühne: Die Blumes Ekstase im Sprung: Flugversuch aus Ödipale Komplikationen Die Unschärfe – Mittel der Verfremdung
90	Kapitel 8	Körper im Exzess: Antoine d'Agata Kontrollabgabe an das Selbst Die Ästhetik der Bewegung als Pose
98	Kapitel 9	Embracing the unexpected: Tom Pope Mögliche Unmöglichkeiten: Potentials Materialität: Von Sehnsüchten nach einzigartigen Fehlern It's essentially all about the unforeseen – Interview with Tom Pope
110	Kapitel 10	Fazit
114	Kapitel 11	Dokumentation des künstlerischen Teils m und p. 2014 Wenn du gehen musst, willst du doch auch bleiben. 2017 bath in brilliant green. 2013–2017 <u>Technik</u> <u>Prozessbeschreibung</u> <u>Cow House Studios. Irland, 2014</u> <u>Listhus Art Space. Island, 2014</u> <u>Pinea Linea de Costa. Spanien, 2015</u> <u>The Studio at Santa Maria a Rignana.</u> <u>Italien, 2016</u> <u>Château de la Napule. Frankreich, 2017</u> Aspekte des LASSENS
142	Anhang	Literaturverzeichnis Internetquellen Danksagung Ehrenwörtliche Erklärung

Serious performance art, portraiture,
or simply just posing: What does it mean
to perform for the camera?'

Seit ihrer Erfindung vor rund 180 Jahren wird die Fotografie als wirkmächtiger Apparat der Bildgebung analysiert und diskutiert oder in Relation zu philosophischen, kulturellen, naturwissenschaftlichen oder medientheoretischen Positionierungen kritisiert und hinterfragt. Diskreditiert als seelenloser Auswurf von Apparaturen, die einen *toten Blick*² evozieren und nicht zu damaligen vorherrschenden Konzepten eines Genie- oder Schöpferkults passen wollten, blieb ihre kulturelle Bedeutung über Jahrzehnte hinweg »an einen mühsamen Emanzipationsprozess gekoppelt.«³ Sieht sie sich in den vergangenen 15 Jahren vor allem aufgrund technischer und digitaler Innovationen mit vielfältigen Veränderungen konfrontiert, so steht der Popularisierung und Demokratisierung der Fotografie der anhaftende Verruf zum »Allerweltsmedium«⁴ zur Seite. Im künstlerischen Kontext hingegen zeichnet sich ein noch nie gekannter Aufschwung ab – auf dem Kunstmarkt und als Sammlungsgegenstand gewinnt die Fotografie stetig an Wert und verzeichnet Rekordsummen. Diese diskrepante Entwicklung macht es notwendig, über die Möglichkeiten der Fotografie neu nachzudenken.⁵

»(...) in einer Zeit, in der die Fotografie als Massenphänomen droht, in den Bilderfluten zu ertrinken. So eine vielbemühnte Metapher.«⁶

In ihrem Text *Was die Fotografie heute noch taugt*⁷ stellt die Autorin Anika Meier fest, dass gerade die, durch die Theorie heraufbeschworenen Unkenrufe um die Fotografie als *totgesagtes Medium* oder *inflationär-missbrauchtes Social Media-Tool* in der Realität konterkariert werden, durch eine steigende Popularität, die anhand von internationalen Ausstellungen, Festivals und Messen zu sehen ist.⁸ Allein die Messe *Paris Photo* verzeichnete im Jahr 2018 einen erneuten Besucherrekord mit 68.876 Besuchern in fünf Tagen.⁹ Doch nicht nur die Zahlen, sondern auch die Inhalte der Ausstellungen spiegeln die Relevanz des Mediums wider: *Breaking Points* – lautete der Titel der 7. *Triennale der Photographie* in Hamburg und zeigte, dass sich die Fotografie im Jahr 2018 nicht mehr nur um sich selbst

2 Vgl. Gerhard Plumpe, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, (München: Verlag Wilhelm Fink, 1990).

3 Günter Derleth, Christoph Schaden, Matthias Murko, *Ein Gramm Licht: alte Verfahren in jungen fotografischen Bildern*, *Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg/Museen der Stadt Nürnberg*, (Petersberg: Imhof, 2014), S. 12.

4 Martin Roman Deppner, Oliver Boberg, *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*, (Heidelberg: Kehrner, 2009), S. 15.

5 Vgl. Deppner, Boberg, *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*, ebd.

6 Anika Meier, »Was die Fotografie noch taugt.« in: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben*, zugegriffen 9. August 2018, https://www.monopol-magazin.de/blogs?blog_view=9738.

7 Meier, »Was die Fotografie noch taugt.«, ebd.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. Foire internationale de photographie d'art – PARIS PHOTO, zugegriffen 01. April 2019, <https://www.parisphoto.com/>, Bilanz 2018.

und ihre Existenzberechtigung drehen kann.¹⁰ Sie wird vielmehr als Seismograph gebraucht, um eine Debatte über Umbrüche, aktuelle Zustände, Missstände und Machtverhältnisse in unserer Gesellschaft anzustoßen. Der Kurator der 7. Triennale, Krzysztof Candrowicz, meint folgerichtig, dass Fotografien immer dann besonders relevant sind, wenn sich etwas nicht in Worten ausdrücken lässt.¹¹

Sich mit Theorien zur Fotografie aus einer praxis-immanenten Perspektive auseinanderzusetzen, bedeutet auch Diskurse über die **Fotografie in der Krise** oder ähnlich negative Theorien zu hinterfragen, um die Daseinsberechtigung und anhaltende Bedeutung herauszustellen und mit konstruktiven, zukunftsweisenden Thesen aufzuwarten. Bernd Stiegler erinnert daran, dass sich die Fotografie nie ganz von ihrem Erbe als technisches Medium des Realismus befreien konnte und unser Bild von ihr nach wie vor bestimmt. Auch wenn wir es im Zuge der Digitalisierung mit konstruierten, computergenerierten Realitäten zu tun haben, lässt sich festhalten, dass Fotografien im Stande sind, Wirklichkeiten medial zu konstruieren und reflektieren oder neue Wirklichkeitsvorstellungen zu generieren.¹² Fotografien entwerfen »ein Bild des Bildes der Wirklichkeit.«¹³ Sie sind Performative des medial vermittelten Realen.¹⁴ Erkennt man an, dass die Fotografie nicht die Aufgabe hat, die eine Wahrheit zu vermitteln, sondern sich ihre Ontologie vielmehr dadurch auszeichnet, **Wirklichkeit als Konstruktion** sichtbar machen zu können, kann sich eine produktivere Debatte entfalten. Darin liegt laut Stiegler ihre Bedeutung und gesellschaftlich-kulturelle Relevanz.¹⁵ **Die Krise der Repräsentation**¹⁶ – bedacht in politischen, ethnografischen und kulturellen Diskursen – eröffnete der Fotografie die Möglichkeit, die »Repräsentation zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung zu machen«¹⁷ und somit zu einer Gestaltungsform zu werden, »ohne die die zeitgenössische Kunst unvorstellbar wäre.«¹⁸

Nach *Mutters Schuhe*

Das Erkenntnisinteresse zu dieser Ph.D.-Arbeit basiert auf meiner Serie *Mutters Schuhe* aus dem Jahr 2008. In dieser Arbeit portraitierte ich Erinnerungen meiner Mutter an ihre Jugendzeit – nachinszeniert aus den Perspektiven meiner Mutter, meiner Großmutter und meiner eigenen. In triptychalen Anordnungen der Fotografien werden Fragen nach zeitlich und emotional bedingten Metamorphosen persönlicher und familiärer Erinnerungen gestellt: Wie sieht sich meiner Mutter heute in diesen Erinnerungen? Wie nimmt meine Großmutter diese Erinnerungen heute wahr? Wie wurden diese veränderten Narrationen an mich weitergegeben? Diesen Fragen wurde mit einer performativen Versuchsanordnung begegnet: Alle drei Frauen tragen dieselben, originalen Kleider meiner Mutter und stellen jeweils im selben Bildausschnitt die Szenen aus der Jugend meiner Mutter nach. Die Auswahl der Erinnerungen lag dabei auf Momenten, die als persönliche Umbrüche wahrgenommen werden können und dem Begriff des Scheiterns nahestehen. Der Aspekt des Loslassens – als zentraler Begriff dieser Ph.D.-Arbeit – basiert auf biografischen Umständen innerhalb meiner Familie und dem besonderen Mutter-Tochter-Verhältnis. Entstanden sind die Fotografien in dem Elternhaus meiner Mutter in der fränkischen Stadt Windsbach.

In meinem Selbstverständnis von künstlerischer Forschung, teile ich die Meinung Kathrin Buschs, in welcher sie künstlerische Praxis weder nur als eine Applikation der Theorie und die Theorie nicht bloß als eine Reflexion der künstlerischen Praxis sieht.¹⁹ Aufgrund des praktischen Nachvollziehens mediengenuiner Prozesse, ist es mir im theoretischen Teil möglich, an einer wissenschaftlichen Theoriebildung aus einer immanenten Perspektive zu arbeiten.

Mein Forschungsgegenstand basiert auf einer phänomenologischen Beobachtung internationaler fotografischer Positionen des Selbstportraits, welche seit den 1960er-Jahren verwandte Inhalte, gleichartige bildästhetische Merkmale und ähnliche Prozesse im fotografischen Herstellungsprozess aufweisen. Gemeinsam haben diese Künstler*innen, dass sich ihre **Bildwerdung am eigenen Körper** vollzieht und an einen **durch Bewegung gekennzeichneten Handlungsablauf** geknüpft ist. Die Bildsprache weist eine **ephemere Ästhetik** aus, in welcher inhaltlich sowohl der physische, als auch der philosophisch gemeinte Begriff des (Los-)Lassens eine Rolle spielt. Die künstlerischen Positionen, die Gegenstand dieser Ph.D.-Arbeit sind, umfassen Arbeiten von Bas Jan Ader (1942–1975), Francesca Woodman (1958–1981), Bernhard (1937–2011) und Anna Blume (*1937), Antoine d'Agata (*1961) und Tom Pope (*1986).

10 Das Thema der 6. Triennale für Photographie im Jahr 2015 lautete: »The day will come« und beschäftigte sich vor allem mit der Fotografie in technischer und ästhetischer Hinsicht. zugegriffen 5. Juli 2018, https://www.deichtorhallen.de/fileadmin/user_upload/presse/Triennale/Pressemitteilung_Triennale_Sept_2014.pdf.

11 Vgl. *Photonews: Zeitung für Fotografie*. Ausgabe 7–8/2018, (Hamburg: Photonews-Verlag, 2018), S. 4.

12 Vgl. Bernd Stiegler: »Fotografie und das Reale« in: ders., Hrsg., *Texte zur Theorie der Fotografie*, (Stuttgart: Reclam, 2010), S. 21.

13 Stiegler, »Fotografie und das Reale« in: ders., S. 23.

14 Vgl. ebd., S. 21.

15 Vgl. ebd., S. 22 f.

16 Vgl. Bettina Lockemann, *Das Fremde sehen: Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, (Bielefeld: transcript Verlag, 2008), S. 105.

17 Stiegler: »Fotografie und Kunst« in: ders. *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 119.

18 ebd.

19 Vgl. Kathrin Busch: »Künstlersiche Recherche und Poetiken des Wissens« in: Susanne Märtens, Hannes Böhringer, *Vorsicht Wagnis: Kunst, Wissen, Forschen*, (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2013), S. 40.

Abb. 1
Nina Röder: *Mutters Schuhe*.
Deutschland, 2008.
30 x 40 cm



Davon ausgehend stellten sich mir folgende Fragen, die sowohl auf meine künstlerische als auch auf meine theoretische Arbeit Bezug nehmen und sich explizit auf die Form des fotografischen Selbstportraits beziehen:

1. Welche Verschränkungen existieren zwischen einer Ästhetik des Performativen und dem Medium der Fotografie?
2. Welche Formen des Lassens finden sich zum einem im fotografischen Handlungsakt und zum anderen im körperlichen Ereignis für die Kamera wieder?
3. Welche inhaltliche Dimension eröffnet die performative, fotografische Selbstdarstellung in Zusammenhang mit Aspekten des Lassens?

Die Fragestellung dieser Ph.D.-Arbeit lautet entsprechend, wie sich **Formen des Lassens** in der fotografischen Handlung und Selbstinszenierung auf eine **Bildsprache des Unvorhergesehenen** in der Fotografie auswirken und welchen inhaltlichen Bezug Künstler*innen²⁰ zu dieser performativen Strategie der Bildwerdung herstellen.

Das Vorhaben – **Theorien des Performativen** mit **Theorien der Fotografie** konstruktiv zu verschränken – dient zur Hervorhebung von Prozessen in der Bildwerdung, in welchen das Handlungsmodell des Sich-selbst-Fotografierens unter dem **Aspekt des Lassens** untersucht werden soll. Aus den Definitionsweisen, wie Performativität nach Austin, Butler, Fischer-Lichte, Mersch etc. zu begreifen sein kann, sei an dieser Stelle bereits die Wirkungsdimension des Performativen im Hinblick auf das Hervorbringen von Zukünftigem zu erwähnen.

»Sie (die Wirkungsdimension des Performativen) ist prinzipiell nicht vollkommen planbar, kontrollierbar und verfügbar. Im Zusammenspiel von intendiertem Handeln und Emergenz, von Planung und Kontingenz, taucht Ungeplantes, Nicht-Vorhersagbares auf, das den Prozess der Transformation wesentlich mitbestimmt.«²¹

Bezieht sich diese Wirkungsdimension des Unvorhergesehenen zunächst reflexiv auf das Performative selbst, so liegt der Fokus dieser Untersuchung auf einer Ästhetik des Unvorhergesehenen in performativen fotografischen Handlungsweisen. Ist das Loslassen und die Kontrollabgabe

als Strategie²² in einen Handlungsablauf miteingeplant, ergibt sich in der Inszenierung ein bewusster Kontrollverlust, eine Dialektik zwischen Intention und Kontingenz, als strategische Entscheidung für die Konzeption und Entwicklung einer fotografischen Serie, die es zu untersuchen gilt.

Vorgehensweise

Um dieser Analyse zu begegnen, wird zunächst ein Blick auf die **Geschichte und verschiedene Theorien des Performativen** und der **Performance Art** geworfen. Ziel dieses Kapitels ist es, Charakteristika einer Ästhetik des Performativen herauszuarbeiten, welche für das spezifische Phänomen des fotografischen Selbstportraits von Bedeutung sind. Im Abschnitt *Formen des Lassens* werden für diese Analyse wichtige Begriffe – das Lassen, die Emergenz, die Kontingenz oder die Passivität – erläutert werden. Anschließend wird im Kapitel *Das Performative und die Fotografie* die Geschichte und Theoretisierung dieser Verschränkung wiedergegeben und erläutert, aus welchen Intentionen Performance-Künstler wie Yves Klein oder Bas Jan Ader begannen, (ausschließlich) für die Kamera zu performen. Die fototheoretische Verbindung zu Performativitätskonzepten steht im Mittelpunkt dieses Kapitels. Da die Kontrolle an den fotografischen Akt des Auslösens in dieser Form der Fotografie abgegeben wird, widmet sich das Kapitel *Wer handelt?* jener kollaborativen Zusammenarbeit von Künstler*in und Kamera. Aufgrund performativer Handlungsweisen finden wir uns im Genre der **Inszenierten Fotografie** wieder, weshalb in diesem Kapitel eine Erläuterung der selbigen und eine Einordnung des Inszenierungsbegriffes notwendig ist. Im Kapitel *Dancing with myself* wird ein Einblick in die Geschichte des fotografischen Selbstportraits wiedergegeben und die Frage in den Raum gestellt, mit welchen Strategien zeitgenössische Künstler*innen dem omnipräsenten Phänomen des Selfies gegenüberstehen. Anschließend wird eine Auswahl an Künstler*innen vorgestellt, welche mit performativen Konzepten arbeiten. Hauptaugenmerk liegt auf der Frage, in welcher Form das Konzept des Lassens²³ in der körperlichen Bewegung und im fotografischen Handlungsakt zum Vorschein kommt. Welche Aspekte der Kontrollabgabe treten in diesem Prozess auf und schließen das bewusste Zulassen von kontingenten Situationen ein? Anhand einer bildästhetischen und inhaltlichen Analyse sollen die fotografischen Mittel im Hinblick auf ihre strategische Intention untersucht werden.

20 Diese Ph.D.-Arbeit wurde in gendergerechter Sprache verfasst. Im Text verwendete explizit weibliche oder männliche Formen, beziehen sich nur auf diese Zuordnungen. Eine Ausnahme bildet das Kapitel *Wer handelt?* in welchem vorallem bei Erläuterungen der ANT und AMT aus Gründen der besseren Lesbarkeit die männliche Form verwendet wird.

21 Erika Fischer-Lichte zitiert nach John McKenzie »Performativitäten, Gegen- und Metaperformativitäten« in: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Hrsg., *Performing the future: die Zukunft der Performativitätsforschung*, (München: Fink, 2011), S. 151.

22 Der Begriff Strategie wird im künstlerischen Kontext als ein Entscheidungsraum begriffen, in welchem Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Optionen zum Ziel führen. Um zum Ziel (dem fotografischen Bild) zu gelangen, müssen zu bestimmten Zeitpunkten auf verschiedenen Ebenen, bestimmte Entscheidungen getroffen werden, deren Wahl einen bestimmten Weg zum Ziel eröffnet.

23 Vgl. Martin Seel, *Sich bestimmen lassen: Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

Im Zweiten Teil dieser Arbeit werden meine künstlerischen Arbeiten in Bezug zu den Ergebnissen des theoretischen Teils vorgestellt. Der Prozess meiner fotografischen Serien aus den letzten Jahren, sowie deren Installationsmethode im Ausstellungskontext werden anhand von exemplarischen Beispielen erläutert.

Die in dieser Arbeit getroffene Auswahl an theoretischen Positionen zur Performativität und Fotografie, sowie die Auswahl der Künstler*innen kann weder neutral noch vollständig sein. Es wird vielmehr von der Freiheit Gebrauch gemacht, das Thema aus der individuellen künstlerischen Perspektive der Verfasserin darzustellen.

Seit den 1960er-Jahren ist in der Darstellenden und Bildenden Kunst ein Auf- und Umbruch nachvollziehbar, welcher als **performativ** bezeichnet wird. Kennzeichnend für diese Tendenz in der Bildenden Kunst war die Integration des Faktors Zeit in das künstlerische Schaffen: Elemente wie Dauer, Momenthaftigkeit, Simultaneität, Unwiederholbarkeit und körperliche Präsenz gehörten zu den neuen Gestaltungsmitteln. Künstler*innen formulierten in ihren Arbeiten eine Kritik gegen einen vorherrschenden traditionellen Werkbegriff – insbesondere gegen die Trennung von Werk und Schaffensprozess. Aspekte des Performativen führten die Bildende Kunst heraus aus dem Atelier hin zu einem Publikum und präsentierten den Prozess der Bildwerdung als einen theatralen Vorgang – der **Performance Art**.²⁴

Der Sammelbegriff Performance Art vereint seit den 1960er-Jahren zunächst unter dem Namen Happening und Fluxus, öffentliche künstlerische Ereignisse. Zurückzuführen auf unterschiedliche Einflüsse wie die Theatertheorien von Antonin Artaud, avantgardistische Strömungen der 1920er-Jahre, wie den Surrealismus, Dadaismus, die Situationistische Internationale oder die Inspiration durch schamanistische Rituale, sind die Anfänge dieser Strömung mit Personen wie John Cage, Allan Kaprow, Yves Klein, Joseph Beuys oder VALIE EXPORT verbunden.²⁵ Charakterisierend für diese neuartige Kunstform war die neu gedachte Rolle des Publikums, welches von seiner passiven Beobachterrolle herausgeholt und zur aktiven Teilnahme bewegt wurde. Als bewusst ephemere, unwiederholbare, an die verkörperte Handlung gebundene Kunstform wirft die Performance Art neue Fragen innerhalb des Kunstsystems auf: Zwar stellen sich ihre Vertreter bewusst gegen veraltete Mechanismen des Kunstmarktes, trotzdem blieben Fragen nach geeigneten Dokumentationsweisen oder Vermarktungsstrategien bestehen.²⁶

Gabriele Klein und Wolfgang Sting führen die Gleichzeitigkeit des Aufkommens performativer Kunstwerke mit dem radikalen Umbau der Gesellschaft seit den 1970er-Jahren zusammen und machen gesellschaftliche Transformationen für die an Bedeutung gewinnende Rolle des Performativen in Kultur und Gesellschaft verantwortlich:

»Diese (Transformationen) sind gekennzeichnet durch zum Teil widersprüchlich wirkende Vorgänge: Durch Globalisierung und gleichzeitige kulturelle, soziale und politische Fragmentierungen, durch Informatisierung, Virtualisierung und Medialisierung und gleichzeitige Eventisierung, Theatralisierung und Musealisierung des Sozialen,

24 Vgl. Gabriele Klein, Wolfgang Sting: »Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung«, in: dieselben, *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, (Bielefeld: transcript Verlag, 2005), S. 12.

25 Vgl. Sibylle Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation: Zur Relevanz eines kulturwissenschaftlichen Konzepts für die Systematische Theologie*, (Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2019), S. 59.

26 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, ebd.

durch neoliberale, postkoloniale Politiken und eine gleichzeitige Reaktualisierung nationalstaatlicher Politik, durch neue Formen der Wissensproduktion, eine neue symbolische Macht der Bilder, Codes und Zeichen und das gleichzeitige Implodieren von Bedeutungen, (...) durch den Kollaps kultureller Hierarchien und neue Distinktionslinien zwischen kulturellen Praktiken.«²⁷

Jegliche Form der Selbstdarstellung spielt in der Performance Art eine fundamentale Rolle. Die Darstellungen beinhalten das Selbstportrait im weiteren Sinne, also das Abbild oder die Repräsentation der eigenen Person und die damit in Gang gesetzte Selbstreferentialität oder aber eine Spaltung des Ich in verschiedene Instanzen – sei es in verschiedene Personen oder Rollen oder metaphorische Figuren – um jene miteinander zu konfrontieren.²⁸ Als performative Praxis der Aufführung stellen Performances ein Medium der Wissensproduktion dar und beinhalten Eigenschaften wie Einmaligkeit, Veränderbarkeit, Unwiederholbarkeit, Körperlichkeit und Flüchtigkeit, auf die im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher eingegangen wird.²⁹

Aufgrund der proklamierten Entgrenzung der Künste in der Performance Art und dem universalen Einfluss und Rezeption des Werkes *How to do things with words* von John L. Austin wurde in den 1990er-Jahren eine Wende ausgehend von den Kultur- und Sozialwissenschaften als **performative turn** deklariert. Das **Performative** bezieht sich nicht mehr nur auf den sprachwissenschaftlichen Begriff **Performanz**, sondern beinhaltet die Möglichkeit, zusammen mit dem Begriff **Performance** aus den Kunst- und Theaterwissenschaften und dem Begriff **Performativität** aus der Philosophie zusammengedacht zu werden. Knapp formuliert liegt das wesentliche Charakteristikum des *performative turn* auf der **Hervorhebung von Handlungen** und deren prozessualer Wirkkraft und weniger auf der strukturellen Analyse von Texten und Bedeutungen.³⁰ Im Vergleich zum *linguistic turn* rückt der *performative turn* somit Aspekte der Handlungsfähigkeit, den Aufführungscharakter kulturellen Handelns und die Wahrnehmung und Veränderbarkeit von Wirklichkeit in den Vordergrund. Nach Erika Fischer-Lichte verlagert sich das Interesse im performative turn auf die Tätigkeiten des Herstellens und Handelns, »durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden.«³¹

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind in Werken der Performance Art übereinstimmende Eigenschaften zu finden, welche soziale Ordnungen und kulturelle Konventionen in Frage stellen, politische und ästhetische Provokationen herausfordern, die Utopie suchen oder »das

Zeigen des Abwesenden und Aufspüren des Verdrängten« als Ansatz haben.³² Methoden der Performance Art suchen Strategien, »die immer subtiler gewordenen Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Schein und Sein, Imaginärem und Realem auszuloten und sich als das Andere, das Ver-Störende, das Be-Fremdliche zu zeigen.«³³ Da sich unsere Gesellschaft durch den Imperativ der Authentizität, digitale Methoden der Selbstdarstellung, ungeahnte Möglichkeiten der Vernetzung und Wertepluralismus auszeichnet, sowie immer neuen und (un)-vorhersehbaren weltpolitischen Problematiken gegenübersteht, wundert es nicht, dass Performance Art einen erneuten populären Stellenwert inne hat – denkt man nur an die letzten beiden Beiträge des deutschen Pavillons an der Biennale in Venedig mit Anne Imhof 2017 und Natascha Süder Hapfelmann 2019.

Die anhaltende Bedeutung und Aktualität von Theorien und Praktiken des Performativen zeigen sich nicht nur in der Kunst, der künstlerischen Forschung, in den Sozial- und Kulturwissenschaften, sondern in allen gesellschaftlichen Bereichen; wie der Wirtschaft, der Naturwissenschaft, in Politik und Sport. Wir sind umgeben von einer medialen Eventisierung des Performativen, in Sportveranstaltungen wie Fußballweltmeisterschaften, öffentlichen Gerichtsverhandlungen oder Wahlkampfveranstaltungen. Mit der sozialen Plattform Instagram wurde eine Manifestation der performativen Selbstdarstellung geschaffen, welche sich durch Aspekte der Inszenierung und Wiedergabe von Alltagsritualen auszeichnet und seinesgleichen sucht.³⁴ Klein und Sting betonen, dass »Theorien des Performativen (...) einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des alltäglichen Lebens, seiner Mythen, Rituale und Dramen in den verschiedenen Kulturen« leisten kann.³⁵

»Von welcher Performativität ist hier die Rede? Was ist überhaupt Performativität? Oder vielmehr: Welche der vielen Performativitäten ist gemeint? Man spricht heutzutage von Performances von Schauspielern und Sängern, Performances von Aktien und Börsenindices, Performances von Autos und Computern und sogar Performances von Demokratien.«³⁶

Aufgrund der Vielzahl an Theoretisierungen der Begriffe Performativität, Performanz oder des Performativen, will diese Arbeit weder einen neuen, auf Vollständigkeit überprüfbaren Überblick verschaffen, noch eine vergleichende oder wertende Betrachtung bestehender Diskurse liefern. Die Versuche hierüber zeigten in der Vergangenheit, dass die genannten Termini nicht eindeutig genug sind, um eine allumfassende, alleingültige Definition zu geben.

27 Klein, Sting: »Performance als soziale und ästhetische Praxis«, in: dieselben, *Performance*, S. 8.

28 Vgl. Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, (Berlin: Reimer, 1993), S. 181.

29 Vgl. Klein, Sting, in: dieselben, S. 9. außerdem: Vgl. Jon McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, (New York, Routledge 2001).

30 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 65.

31 Erika Fischer-Lichte: »Vom Text zur Performance. Der Performative Turn in den Kulturwissenschaften« in: Dieter Bechtloff, *kunstforum international*. Band 152. Oktober – Dezember 2000: Kunst ohne Werk, (Eigenverlag, 2000), S. 61.

32 Klein, Sting, in: dieselben, S. 15.

33 ebd.

34 Vgl. ebd., S. 8 f.

35 ebd. S. 9.

36 Jon McKenzie: »Performativitäten, Gegen- und Meta-Performativitäten« in: Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, S. 142.

Die Intention dieser Arbeit liegt vielmehr auf der Hervorhebung von Aspekten des Performativen aus den Disziplinen der Kultur- und Theaterwissenschaft, um fotografische Prozesse innerhalb einer Phänomenologie der performativen Fotografie hervorzuheben und künstlerische Positionen beschreiben zu können, die im fotografischen Selbstportrait Aspekte des Lassens vorweisen und deren Arbeiten sich durch einen Aufführungs- und Ereignischarakter auszeichnen.

Im Folgenden werden ausgewählte theoretische Positionen erläutert und die Bedeutung ihrer Theorien des Performativen für eine Verschränkung mit fototheoretischen Aspekten herausgearbeitet. Mithilfe dieses Einblicks sollen die Akzentuierungen einer Ästhetik des Performativen im Hinblick auf fotografische Handlungsweisen hergestellt werden.³⁷ Die Begriffsdifferenzierung zwischen Performativität und dem Performativen wird in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte vollzogen, die mit dem Begriff der Performativität das »Konzept bezeichnet, mit dem das Performative systematisch untersucht wird.«³⁸

Begrifflichkeiten

Die Begriffe **performativ** und **Performance** können beide vom englischen Verb *to perform* (= tun, handeln, vollziehen, ausführen, leisten) abgeleitet werden. Der englische Begriff **performative** stellt hingegen einen Neologismus dar, der von John L. Austin in Vorlesungen 1955 an der Harvard Universität geschaffen wurde. Auch Austin leitet den englischen Ausdruck **performative** vom Verb *to perform* ab, meint damit aber genauer, dass **Handlungen im Zuge von sprachlichen Äußerungen vollzogen werden**.³⁹

An dieser Stelle sei noch einmal erwähnt, dass die Bedeutung des Begriffs Performativität mit zahlreichen Autor*innen verbunden ist: John L. Austin, Jacques Derrida, Hanna Arendt, Eve Kosofsky Sedgwick, Barbara Johnson, Shoshana Felman, Mary Louise Pratt, Sue-Ellen Case, Peggy Phelan – um nur einige zu nennen. Judith Butler betont, dass der Begriff Performativität in zahlreichen Theoretisierungen »aufgenommen, übernommen oder wieder fallen gelassen« wurde, was nicht gerade zu einer Stabilisierung des Begriffs führte: im Gegenteil. Der Begriff der Performativität scheint in jedem seiner interdisziplinären Theoretisierungen eine neue Dimension zu erhalten und etwas Neues zu meinen »und dies hat etwas damit zu tun, wie Performativität grundsätzlich funktioniert.«⁴⁰

Auch der Begriff der **Performanz** findet unterschiedliche Verwendung. Teilweise wird der englische Begriff **performance** im Deutschen mit **Performanz** übersetzt und deutet Aufführungen an. Die Sprachphilosophie entwickelte den Performanzbegriff als *terminus technicus* für die Sprechakttheorie und deren Vertreter wie John L. Austin, Noam Chomsky, Jürgen Habermas oder John Searle. In einer Transformation von Austins Begriff des Performativen in den Begriff der **performance** wurde sukzessive eine beinahe ubiquitäre Ausweitung des Performanzbegriffs vollzogen, nachdem sich alle sprachlichen Äußerungen auch immer als Inszenierungen, eben als Performances betrachten lassen.⁴¹

Der aus dem englischen eingeführte Begriff **Performance** kann im deutschen Sprachgebrauch unterschiedliche Bedeutungsebenen eröffnen und beispielsweise als offenes System, als Leistung, als politisches Phänomen, als Leben, als Sprache, als Werk, als (künstlerisches) Ereignis, als Zeichensystem, als Inszenierung, als Prozess, als Theateraufführung, als soziale Praxis, als Ritual verwendet werden. Im englischen Sprachgebrauch hat das Wort **performance** mehrere Bedeutungen, man meint damit sowohl Aufführung als auch Verrichtung und Leistung. Nach Christian Janecke bezieht sich der Begriff **Performance** im darbietenden Kontext im deutschen Sprachgebrauch »auf jenes zeitlich aufführende, wesentlich an Verkörperung eines oder mehrerer Akteure gebundene Medium, das aus frühen Formen der Aktionskunst hervorgegangen

37 Vgl. die Herangehensweise von Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 69 f.

38 Erika Fischer-Lichte. »Performativität/performativ« in: dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, (Stuttgart: J. B. Metzler, 2014), S. 251.

39 Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, (Stuttgart: Reclam, 2007), S. 30.

40 Judith Butler: »Von der Performativität zur Prekarität« in: Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, S. 27.

41 Vgl. Uwe Wirth, Hrsg., *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 34–41.

ist und das sich historisch, räumlich-kontextuell, sowie mit Blick auf die Biographien der Ausübenden, stärker der Bildenden Kunst als dem Theater verpflichtet sieht (...).«⁴²

Die Sichtweisen auf den Begriff der Performance und der Performanz sind ebenso wie die des Begriffs der Performativität verschieden, erscheinen teilweise unvereinbar oder nicht scharf abgrenzbar zu sein.⁴³ Den kleinsten gemeinsamen Nenner finden die Begriffe Performance und Performativität laut Mehmet Siray in der Beschreibung von philosophischen, sozialen oder künstlerischen Phänomenen.⁴⁴ Im Verlauf dieser Arbeit ist mit dem Begriff der Performance die zeitgenössische Kunstform gemeint, für welche ästhetische und kulturwissenschaftliche Performativitätskonzepte von Bedeutung sind.

Felder des Performativen

Wie bereits erwähnt, geht der Begriff des Performativen auf die Oxford Linguistik Mitte der 1950er-Jahre und auf die Person John L. Austin zurück, der in seiner Schrift *How to do things with words*⁴⁵ erstmalig sprachliche Äußerungen als Handlungen begreift. In den 1970er-Jahren findet der Begriff über Judith Butler in der Genderwissenschaft Verwendung und wird als rituelle Zitierung des Geschlechts verstanden. Zugleich sind es die Kultur- und Theatertheorien, welche die Performance Art seit Mitte der 1960er-Jahre anhand eines neuen Theaterbegriffs als performative Kunst etablieren.

Um eine Annäherung der unterschiedlichen Bedeutungen oder der Schnittmengen zu vollziehen, unterteilt Sybille Krämer Konzepte des Performativen in eben diese drei genannten Felder – die Sprachphilosophie, die Gender- und die Theaterwissenschaft.⁴⁶

1. Das universalisierende Konzept des Performativen. Dieses Konzept bezieht sich auf sprachphilosophische Konzepte, die dem nachgehen, »welchen Regeln ein sprachliches Handeln zu folgen hat, um im Rahmen intersubjektiver Beziehungen erfolgreich zu agieren (...).«⁴⁷ John Searle fragt in diesem Kontext nach den Bedingungen eines gelingenden Sprechens im Rahmen sozialer Interaktion. Für den Vertreter Noam Chomsky ist jede konkrete Sprachäußerung auf eine menschliche universal gültige Sprachkompetenz zurückzuführen.

2. Das iterabilisierende Konzept des Performativen. Jacques Derrida und Judith Butler sehen in raum- und zeitversetzten Wiederholungen von Zeichen das konstituierende und zugleich subversive Potential des Performativen. Zitat, Wiederholung und Veränderung sind die Charakteristika dieses Konzeptes.

3. Das korporalisierende Konzept des Performativen. Vertreter wie Milton Singer und Erika Fischer-Lichte erkennen in flüchtigen, einmaligen, körpergebundenen Aufführungen die Bedingung von Kultur. Dieses Konzept untersucht verschiedene kulturelle Verfahren aus Kunst und Alltag, wie beispielsweise im Theater, bei Festen und Ritualen.

Die gemeinsame Basis dieser verschiedenen Konzepte liegt in der Erkenntnis, dass Praktiken und Ereignisse für die Herstellung sozialer und kultureller Zusammenhänge konstituierend sind.⁴⁸ Auch Jürgen Martschukat und Steffen Patzold weisen auf die Schnittmengen der Begrifflichkeiten des Performativen in den unterschiedlichen Disziplinen hin. Die von den beiden genannten Forschungsfelder (Sprachphilosophie, Ethnologie, Theaterwissenschaft und Gender Studies) beschäftigen sich mit der Erzeugung und Übertragung von Bedeutung durch menschliches Handeln. Äußerungen, Aufführungen, Rituale und Verhaltensweisen bilden nicht etwas Vorgegebenes, etwa einen Text oder eine Identität ab. Die Bedeutung wird erst durch den Vollzug der Äußerung bzw. des Aktes erzeugt. Performances jeder Art sind kein Abbild, sondern selbst bedeutungs- und identitätsstiftend.⁴⁹

⁴² Christian Janecke, *Performance und Bild – Performance als Bild*, (Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004), S. 18.

⁴³ Vgl. Jennifer Gebcke, *Performativität zwischen Zitation und Ereignis*. (Magisterarbeit an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2009) S. 4.

⁴⁴ Vgl. Mehmet Siray, *Performance and Performativity*, (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009), S. 12.

⁴⁵ John L. Austin, *How to Do Things with Words*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975).

⁴⁶ Vgl. Krämer, Sybille: »Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Ästhetisierung gründende Konzeption des Performativen« in: Hrsg. dies., *Performativität und Medialität*, (München: Fink, Wilhelm, 2004),

⁴⁷ Krämer, »Performativität und Medialität« in dies., S. 15.

⁴⁸ Vgl. Barbara Gronau, Alice Lagaay, *Performanzen des Nichttuns*, (Wien: Passagen-Verlag, 2008), S. 11.

⁴⁹ Vgl. Jürgen Martschukat, Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*, (Köln: Böhlau Köln, 2003), S. 4.

»You are more than entitled not to know what the word performative means. It is a new word and an ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in its favour, it is not a profound word. I remember once when I had been talking on this subject that somebody afterwards said: »You know, I haven't the least idea what he means, unless it could be that he simply means what he says«. Well, that is what I should like to mean.«⁵⁰

Im Kontext der Sprachphilosophie hat John L. Austins Konzept des *performative speech act* in den vergangenen Jahrzehnten eine beeindruckende Resonanz in den Geistes- und Kulturwissenschaften erfahren. In den Untersuchungen der Oxforder Schule ging es darum zu begreifen, was während des Sprechaktes geschieht. Nicht das Erreichen eines Ziels mittels Sprache stand im Mittelpunkt, sondern was man im Akt des Sprechens selbst tut. Austin zeichnet sich verantwortlich, den Begriff des Performativen geprägt zu haben, indem er ihm die Funktion zusprach, dass wir mit Sprache die Welt nicht nur abbilden, sondern von sprachlichen Äußerungen erzeugte Handlungsvollzüge eine wirklichkeitsgenerierende und – veränderte Wirkung haben können.⁵¹ Eine performative Äußerung repräsentiert deshalb nicht nur eine Handlung, sie ist die Handlung oder mit anderen Worten: »die Formulierung einer solchen Aussage bedeutet die Ausführung einer Handlung.«⁵²

Die ausführenden Handlungen des Sprechaktes von denen Austin spricht (z.B. »ich taufe dieses Schiff auf den Namen« oder »hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau«), sind selbstreferentiell, »insofern sie bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.«⁵³ Die Handlung wird mit der Aussage der Handlung identifiziert. Performative Aussagen, da sie individuelle Handlungen sind, besitzen die Eigenschaft »einzig zu sein«⁵⁴ und können nicht wiederholt werden. Eine performative Aussage ist ein Ereignis, das wiederum ein Ereignis schafft, das heißt sie schafft neue Sachverhalte und neue Wirklichkeiten.

Aus ethnologischer Perspektive analysierte Turner rituelle Prozesse und Symbole unterschiedlicher Völker und Gruppierungen mit Hilfe von Konzepten, die dem Performativen nahestehen. Sein Ansatz steht in Distanz zum (semiotischen) Strukturalismus und kann der symbolischen Anthropologie zugeordnet werden.⁵⁵ Turner verwendet den Begriff des Performativen nicht, jedoch wurde dieser Begriff rasch zur Charakterisierung seiner Ritualtheorie herangezogen. Erika Fischer-Lichte zufolge ist es gerade der von Turner geprägte Begriff der Liminalität, welchem die Fähigkeit zugeschrieben werden kann, eine neue (soziale) Wirklichkeit herzustellen.⁵⁶ Das Konzept der Liminalität beschreibt einen transformierenden Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich in rituellen, körperlichen Handlungen von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben und woraufhin eine neue Gemeinschaft entstehen kann. Turner beschreibt diesen Zustand als labile Zwischenexistenz »betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonia.«⁵⁷ Laut Turner entsteht während eines Rituals unter den Teilnehmern, die gemeinsam den Zustand der Liminalität durchlaufen, eine Gemeinschaftlichkeit, die mit Hilfe von Symbolen und des tänzerischen und musikalischen Ablaufs eine gemeinsame, neue Identität und feste Verbundenheit untereinander herstellen kann. In diesem Zustand können (zum Teil verstörende) Erfahrungen gemacht werden, die zu einer neuen Identität führen und neue Spielräume für Innovationen und Experimente öffnen können. Diese Identität kann verfestigt und betont werden, indem sich das Ritual als Ereignis vom Alltag abhebt und eine Gegenwelt zum Alltag erzeugt. In späteren Ritualtheorien wird die transformative Kraft des Rituals ausdrücklich als performativ bezeichnet.⁵⁸

In der Form des sozialen Dramas sieht Turner die Bedeutung ritueller Prozesse und die Macht der Symbole in der menschlichen Kommunikation. Die Wahrnehmung der Gesellschaft erfolgt bei Turner über den Begriff des Prozesses. Eine Annäherung an das Prozesshafte erfolgt bei Turner mittels (theatraler) Aufführungen.⁵⁹ Turner sah in der interdisziplinären und praktischen Zusammenarbeit von Ethnologen und Theaterleuten eine Bereicherung, was in der Kooperation mit dem Performancekünstler und Professor für Performance Studies Richard Schechner zum Ausdruck kam.⁶⁰ Schechner sieht ähnlich wie Judith Butler die allmähliche Transformation auch durch die in der Wiederholung erfolgenden Abweichungen und Modifikationen hervorgebracht.

50 John L. Austin, *Philosophical Papers* (Oxford University Press, 1979), S. 233.

51 Vgl. Gronau, Lagaay, *Performanzen des Nichttuns*, S. 11.

52 John L. Austin in: *CAHIERS DE ROYAUMONT*, La philosophie analytique, (Paris: Les éditions de Minuit, 1979), S. 271–281.

53 Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 32.

54 John L. Austin: »Performatif:constatif« in: *ROYAUMONT*, La philosophie analytique, S. 271–281.

55 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 71.

56 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität: Eine Einführung*, (Bielefeld: transcript, 2013), S. 47.

57 Victor Turner, Roger D. Abrahams, Alfred Harris, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, (New York: Taylor & Francis Inc, 1995), S. 95.

58 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität*, (Bielefeld: transcript, 2013), S. 47. In seinem Aufsatz *Eine performative Theorie des Rituals* (1979) führt Stanley J. Tambiah den Begriff des Performativen in Anlehnung an Austin ein, um das Wirkungspotential von Ritualen erläutern zu können.

59 Vgl. Victor Turner: »Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und Reflexive Ethnologie« in: Wirth, *Performanz*, S. 193–209, 195.

60 Turner, »Dramatisches Ritual – Rituelles Drama«, in: Wirth, S. 195.

Ende der 1980er-Jahre wird der Begriff des Performativen von der Kulturphilosophin Judith Butler im Bereich der Gender Studies auf körperliche Handlungen angewendet. Ihre Werke *Das Unbehagen der Geschlechter*⁶¹, *Bodies that Matter*⁶², *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*⁶³ u. a. hatten und haben im akademischen Umfeld weitreichenden Einfluss und werden beispielsweise in den Kultur- und Sprachwissenschaften, in der Theaterwissenschaft, Philosophie und den Gender Studies rezipiert. Butlers Ansichten können den Queer Studies zugeordnet werden, die als Forschungsrichtung Normierungsprozesse analysiert und kritisiert.⁶⁴

Butler lehnt sich an Austins sprachphilosophischen Performativitätsbegriff an, nach dem Sprache Handlung ist, und wendet ihn auf die Konstruktion und Aufrechterhaltung von Geschlechtsidentität an. Auch in ihrem Zentrum steht die transformative Kraft des Performativen, Wirklichkeit zu konstituieren – insbesondere die soziale Wirklichkeit, welche Geschlechteridentität hervorruft. Körperliche Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, stellen keine gegebene Identität dar, sondern bringen Identität als ihre Bedeutung erst hervor. Butler hebt im Zusammenhang mit dem Begriff der Performativität die Wiederholung alltäglicher Körper- und Sprechakte hervor.⁶⁵ Diese entfalten eine produktive und generative Wirkung auf die soziosymbolische Realität und operieren auf kontingenten sozialen Grundlagen.⁶⁶

In Butlers Theorie der performativen Erzeugung von Identität ist der Prozess, in dem die jeweilige Identität erzeugt wird, prinzipiell nicht vorhersehbar, sondern ist durch unzählige Möglichkeiten gekennzeichnet. Das Machen des Körpers liegt weder in der alleinigen Verfügungsgewalt des Subjekts noch der Gesellschaft.⁶⁷

Judith Butler hat einen wichtigen Beitrag zur Theaterwissenschaft und den performance studies geliefert. In ihrem Aufsatz *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* wird eine Nähe zu Theaterbegriffen ersichtlich. Butler beruft sich in diesem Aufsatz sowohl auf Victor Turner als auch auf Richard Schechner. Sie knüpft an Turners Ritualanalysen an und versteht Geschlechtsidentität als soziale Praktik, die über Wiederholungen von Akten entsteht.⁶⁸ »Grundlage der Geschlechteridentität (ist) die stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit.«⁶⁹ Geschlechtsidentität erscheint als das Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis. Identitätskonstruktion unter Einbezug des Körpers und des Geschlechts stellt somit das Ergebnis performativer Inszenierungen dar, die sich selbst erfolgreich als Sein darstellen, d. h. ihre Konstruiertheit verschleiern und einen Naturalisierungseffekt hervorrufen.⁷⁰ Den Körper begreift Butler somit als Leinwand performativer Einschreibungen:⁷¹ »Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper.«⁷² Der performative Prozess der Wiederholung wird bei Butler in Anlehnung an Michel Foucaults Machtdiskurs sowie mit Jacques Derridas Konzept der Iterabilität⁷³ in Verbindung gesetzt: »Geschlechterzugehörigkeit ist das, was unter Zwängen angenommen wird, Tag für Tag und unaufhörlich, mit Angst und Freude.«⁷⁴ Performativität kann nach Butler auch als zwanghaftes Normierungsverfahren mit eingeschränktem Handlungsspielraum gesehen werden.

»Die Feststellung Gender sei performativ heißt, dass Geschlechtsidentität eine spezifische Form des Handelns oder des Vollzugs ist. (...) Das Erscheinungsbild von Gender wird häufig als Zeichen einer inneren oder inhärenten Wahrheit missverstanden. Es unterliegt aber verpflichtenden Normen, die fordern, dass wir uns (gewöhnlich innerhalb eines streng binären Rahmens) dem einen oder anderen Geschlecht zuordnen. Die Reproduktion von Geschlechtsidentität ist daher immer eine Form der Aushandlung von Macht.«⁷⁵

Wie Simone de Beauvoir oder Foucault sieht Butler den Körper als historisches Produkt an. Butler steht für die Vorstellung, nicht als Frau zur Welt zu kommen, sondern nach der Geburt zur Frau zu werden.⁷⁶ Sie kritisiert Ge-

61 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991).

62 Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of »sex«* (New York u. a.: Routledge, 1993).

63 Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie« in: Uwe Wirth, Hrsg., *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

64 Vgl. Gebse, *Performativität zwischen Zitation und Ereignis*, S. 10.

65 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 37.

66 Vgl. Butler, *Bodies that matter*.

67 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 69.

68 Vgl. Gebse, S. 20.

69 Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution« in: Wirth, *Performanz*, S. 302.

70 Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 79.

71 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 41 f.

72 Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution« in: Wirth, S. 304.

73 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*. S. 39 f. Derrida weißt in seinem Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext* (1971) auf die Iterabilität der Performativität hin. Während Austin das Gelingen des sprachlichen Handelns an bestimmte Bedingungen knüpft, wie beispielsweise an Riten oder konventionelle Kontexte oder an die Autorität des bzw. der Sprechenden als Vertreterin des Gesetzes, sieht Jacques Derrida die wirklichkeitskonstituierende Kraft des Performativ in seiner Iterabilität begründet.

74 Butler, »Performative Akte und Geschlechterkonstitution« in: Wirth, S. 320.

75 Butler: »Von der Performativität zu Prekarität« in: Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, S. 28.

76 Vgl. Gebse, S. 11.

schlechterstereotypen und damit verbundene normative Ansprüche und lehnt ontologische Kategorien ab. Am klassischen Feminismus kritisiert sie dessen Ausgangspunkt in welcher die »Kategorie der Frau als universelle Voraussetzung«⁷⁷ gesehen wird und eine binäre Einteilung in die Kategorien Mann und Frau zur Folge hat. Sie negiert die Vorstellung, dass Geschlechtsidentität der Ausdruck des inneren biologischen Geschlechts ist.⁷⁸

Übereinstimmung der bereits genannten Theoretiker*innen besteht in der **Wirkungsdimension des Performativen in einer transformativen Kraft**. Im Sprechakt wirkt sie durch das Aussprechen der betreffenden Äußerung, bei der Identitätskonstruktion durch Wiederholungen, die Abweichungen und Modifikationen produzieren, in kulturellen Aufführungen einerseits durch den Eintritt in den Zustand der Liminalität und andererseits ebenfalls durch die Wiederholbarkeit von Verhaltensmustern, die sich im Akt der Wiederholung ändern. Auf welchen Wegen auch immer die transformative Kraft wirkt, sie bringt laut Erika Fischer-Lichte – die im folgenden Kapitel im Fokus steht – stets eine neue Wirklichkeit hervor.⁷⁹

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bezieht sich auf den Performativitätsbegriff John L. Austins⁸⁰ und den Ritualbegriff Victor Turners und wendet ihn auf (Theater-)Aufführungen an. Ihre Monographie *Ästhetik des Performativen* entwickelte sie in enger Anlehnung an den **Aufführungsbegriff**,⁸¹ den sie auf Max Herrmanns Verständnis von Theater bezieht. Herrmann sieht das Theater nicht ausgehend von seinem zugrunde liegenden Text beziehungsweise dem Drama; er interessiert sich in erster Linie für die Inszenierung und Aufführung. Zudem betrachtet Herrmann die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer kritisch und betont das gemeinsame Zusammenspiel Aller als Beteiligte.⁸²

Fischer-Lichte betont die Bedeutung des Begriffs der **Performativität**, der ab den 1990er-Jahren zunehmend den der **Theatralität** ablöste, wenn es darum ging, den »Aufführungscharakter von Kultur genauer zu beschreiben.«⁸³ Die Abgrenzung der beiden Begriffe Performativität und Theatralität kann deshalb nur unscharf vollzogen werden, da sie beide den Aufführungscharakter von Kultur unterstreichen. Die Unterschiede ließen sich in Folgendem ausmachen:

»Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.«⁸⁴

Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen trägt dazu bei, Kultur nicht nur als Text zu lesen, sondern sie in einer »Kultur als Aufführung«⁸⁵ zu verstehen. Ihre Kriterien erläutert sie anhand von Performances, die gängige dichotomische Begriffssysteme hinterfragen.⁸⁶ Innerhalb von dichotomen Begriffssystemen ist sie an deren Oszillation und Destabilisierung während einer ästhetischen Erfahrung interessiert.⁸⁷ Die Anbindung des Performativen nicht nur an die Theaterwissenschaft, sondern an weitgefasste ästhetische Erfahrungsbereiche werden dadurch ermöglicht. Im Folgenden werden für die performative Fotografie wesentliche Charakteristika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen summarisch zusammengefasst.

77 Butler, »Performative Akte und Geschlechterkonstitution« in: Wirth, S. 308.

78 Vgl. Gebcke, S. 15.

79 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 51.

80 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 39. »Zwar begreift Austin den Vollzug performativer Äußerungen als eine soziale Aufführung. Jedoch spricht er Äußerungen, die in einer Theateraufführung vollzogen werden die transformative Kraft performativer Aussagen ab.«

81 Vgl. ebd. S. 56.

82 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 112.

83 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 29.

84 ebd., S. 29.

85 ebd., S. 32.

86 Vgl. ebd., S. 68.

87 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 20.

Wahrnehmung des Performativen

Fischer-Lichte betont während eines Aufführungsereignisses die Oszillation zwischen Wahrnehmung und Bedeutungsgenerierung:

»Es wird also nicht zuerst etwas als etwas wahrgenommen, dem dann in einem zweiten Schritt die Bedeutung zugesprochen wird. Vielmehr entsteht Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung.«⁸⁸

Fischer-Lichte setzt den Begriff der Bedeutung nicht mit der sprachlichen Bedeutung gleich, sondern mit der Gleichsetzung zu Bewusstseinszuständen.⁸⁹ So ist die Wahrnehmung des Performativen gekennzeichnet durch eine **Wahrnehmung des Vollzugs** der Aufführung vor einer Interpretation der Zeichen. Dem Modus des »So-sein« wird in den Performances seit den 1960er-Jahren eine bedeutende Rolle zuteil: Wenn sich Menschen auf einer Bühne beispielsweise selbst verletzen, zeigen sie ihre realen Schmerzen und stellen nicht die abwesenden Gefühle einer Rollenfigur dar. Da Fischer-Lichte mit ihrer Ästhetik des Performativen auf Wahrnehmungsweisen und Wirkungen abzielt, geht es ihr um das Erleben und Erfahren dieser Erscheinungen und nicht um »abgebildete Figurengefühle.«⁹⁰

Der verkörperte Akt

Fischer-Lichte sieht in einer performativen Handlung ausschließlich einen verkörperten Akt.⁹¹ Der Körper stellt für sie ein Material dar, das sich selbst immer wieder neu hervorbringt.⁹² Im Performativen sieht Fischer-Lichte »symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen: »Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird.«⁹³

Das Unvorhergesehene, das Ephemere und das Unwiederholbare im Ereignis

Laut Fischer-Lichte zeichnen sich Aufführungen durch ihre Einmaligkeit, Ereignishaftigkeit und ihrem ephemeren Charakter aus und stellen keine fixierbaren Werke dar.⁹⁴ Sie betont Herstellungsprozesse, deren Wahrnehmung und Wirkung im Nachhinein durch entsprechende Quellen eventuell zu rekonstruieren, aber nicht zu wiederholen sind.⁹⁵

»Die Flüchtigkeit der Materialität, welche der Aufführung eine Existenz nur während ihres Verlaufs zusichert, gilt, wie bereits konstatiert, ganz offensichtlich (...) für körperliche performative Akte: Ihre Ausführung ist flüchtig, aber in dieser ihrer

Flüchtigkeit bringen sie eben die Wirklichkeit hervor, auf die sie verweisen.«⁹⁶

Die Ästhetik des Performativen von Fischer-Lichte ist ähnlich wie bei Mersch auf das Ereignis hin ausgerichtet. Aufführungen werden nicht als Produkte oder Werke begriffen, sondern als Ereignisse, die sich in ihrer Konstellation kein zweites Mal einstellen können.⁹⁷ Diese Ereignisästhetik beinhaltet nach Fischer-Lichte Aspekte wie **Flüchtigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit**.⁹⁸

»Zwar mögen materielle Objekte, die in der Aufführung Verwendung fanden, nach ihrem Ende als ihre Spuren zurückbleiben. Die Aufführung selbst jedoch ist unwiederbringlich verloren.«⁹⁹

Der Ablauf von Aufführungen und performativen Prozessen und die Verhaltensweisen aller an ihr Beteiligten sind nicht vollständig planbar, kontrollierbar und folglich von Beginn an unvorhersehbar: »Manches taucht völlig unerwartet erst in ihrem Verlauf auf. Das Verhältnis von **Intentionalität und Emergenz** ist insofern kennzeichnend für Aufführungen (...).«¹⁰⁰

Ko-Präsenz

Erika-Fischer Lichte hebt die Rolle der Unterscheidung zwischen Zuschauer und Akteur auf. Alle, die an der Aufführung beteiligt sind, sind Akteure, die sich auch ethischen Herausforderungen stellen müssen. Die Aufführung ist wesentlich durch die »leibliche Ko-Präsenz«¹⁰¹ von Menschen zu einem konkreten Zeitpunkt in einem konkreten Raum bestimmt. Sie trägt dazu bei, dass die Anwesenden eine Gemeinschaft ausbilden und als Mitwirkende auftreten. Besucher einer Performance können ins Geschehen mit einbezogen werden und dadurch bewusst oder unbewusst den Verlauf der Aufführung mitgestalten.¹⁰² Die leibliche Ko-Präsenz unterstreicht die Relevanz des Terminus und des Phänomens Präsenz innerhalb Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen: Aufführungen finden immer in der Gegenwart statt und sind deshalb ephemere und flüchtige Ereignisse und stehen in direkter Verbindung zu Leib, Körper und Materialität.¹⁰³

Die transformative Kraft

Fischer-Lichte beschreibt nicht, wie Schauspieler Präsenzen herstellen oder auf Atmosphären einwirken können, sondern nimmt die Zuschauerposition ein und betont das Erspüren der Leiblichkeit der Akteure. Sie stellt Schwellenerfahrungen und Transformationen, die sich bei den Teilnehmern der Aufführung abspielen können, in den Vordergrund:

88 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245.

89 Vgl. ebd., S. 247.

90 Gebcke, *Performativität zwischen Zitation und Ereignis*, S. 33.

91 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 44.

92 Vgl. ebd., S. 61.

93 ebd., S. 44.

94 Vgl. ebd., S. 29.

95 Gebcke, S. 45.

96 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 70.

97 Vgl. ebd., S. 67.

98 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 283.

99 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 58.

100 ebd., S. 56.

101 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 68.

102 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 116.

103 Vgl. ebd., S. 117.

»Die Kraft besteht gerade darin, eine soziale Wirklichkeit zu schaffen, die es vorher nicht gegeben hat und Wirkungen auszulösen, welche die Betroffenen in unterschiedlicher Weise zu **verwandeln vermögen**.«¹⁰⁴

Schwellerenerfahrungen sind ein zentrales Moment von ästhetischen Erfahrungen. Sie fordern das Subjekt zur Wandlung auf: »Verwandlung erweist sich als eine grundlegende Kategorie einer Ästhetik des Performativen.«¹⁰⁵

Der »Zwischen-Raum«¹⁰⁶, der aufgrund der Aufhebung von Dichotomien und gängigen Kategorisierungen entsteht, um sich Phänomenen in ihrer Ambivalenz anzunähern, setzt Fischer-Lichte mit den ritualwissenschaftlichen Analysen Turners zur Schwellerenerfahrung und dessen Konzept der Liminalität in Verbindung.¹⁰⁷ Dabei streicht Fischer-Lichte allerdings die Unterschiede zwischen ritueller und theatraler Schwellerenerfahrungen klar heraus:¹⁰⁸

1. »Schwellerenerfahrungen müssen im Zuge von Theater- oder Performanceaufführungen nicht zu einem anhaltenden veränderten Zustand führen, was bei einem Ritual eher der Fall ist. Zwischen ritueller und theatraler Schwellerenerfahrung besteht also ein Unterschied in der »Dauerhaftigkeit« und »Irreversibilität.«¹⁰⁹

2. Die künstlerische Aufführung und damit möglicherweise verbundene Schwellerenerfahrungen stehen nicht zwingend in einem gesellschaftlichen Anerkennungsverhältnis.¹¹⁰

Fischer-Lichtes Erläuterungen zu Schwellerenerfahrungen sind im Hinblick auf Antoine d'Agatas Arbeiten aufschlussreich – betrachtet man das Schwellenphänomen als Zustandsveränderung des Bewusstseins – jedoch auf den Zustand des Künstlers selbst bezogen (siehe Kapitel *Körper im Exzess: Antoine d'Agata*).

Charakteristika des Performativen für die Fotografie
Fischer-Lichte zeigt, dass die bei der Bestimmung des Auführungsbegriffs herausgearbeiteten Merkmale auch für Konzepte des Performativen gelten können. Performative Prozesse können sich laut Fischer-Lichte in einem erweiterten Feld wiederfinden, im Lesen als Akt, in Bild-Akten oder als Blick-Akt bei der Betrachtung von Bildern.

Im Fall des fotografischen Selbstportraits ist eine Annäherung mit Fischer-Lichte sinnvoll, da sie ihre Ausführungen unter anderem an Formen der Performance Art seit den 1970er-Jahren vollzieht. Die besprochenen

Selbstportraits von Bas Jan Ader, Francesca Woodman oder Anna und Bernhard Blume stehen indirekt oder direkt im Zusammenhang mit der Performance Art der damaligen Zeit.

Agency der nicht-belebten Dinge

Für eine Form von Performativität im Zusammenhang mit dem Akt des Fotografierens und der Rolle der Kamera, kann Fischer-Lichtes Kapitel über *Die Macht der Dinge*¹¹¹ herangezogen werden. Sie fragt sich – und das ist im Hinblick auf den **fotografischen Apparat** besonders interessant – wie es uns gelingt, nicht-belebte Dinge so zu beleben, so dass sie mit **agency** ausgestattet werden und Macht über uns ausüben vermögen.¹¹² Dies beinhaltet, dass sich performative Prozesse auch ohne leibliche Ko-Präsenz vollziehen können, was sich in der Analyse als konstruktiv auf das fotografische Selbstportrait auswirkt, in welchem auch kein Publikum zugegen ist. Innerhalb performativer Phänomene mit Dingen greift Fischer-Lichte u. a. auf Gebrauchsgegenstände zurück. Sie bezieht sich in ihrem Text auf die von Bruno Latour und Anderen mitbegründete Akteur-Netzwerk-Theorie und Hartmut Böhme, der im Rückgriff auf Latour sagt: »Auch die toten Dinge sind, wenn nicht schon Akteure, so doch wenigstens Aktanten.«¹¹³ Aktanten wird weder Intention noch Bewusstsein zugesprochen, sie haben aber das Vermögen, den Verlauf der Handlung zu bestimmen, »ohne dass klar zwischen dem Subjekt des Handelnden und den in die Handlung einbezogenen Dingen unterschieden werden könne.«¹¹⁴ Der Handelnde bildet eine Einheit mit den Aktanten, weshalb Gebrauchsdinge insofern als performativ zu beschreiben sind, als sie in ihrem Gebrauch durch das handelnde Subjekt nicht nur von diesem bestimmt werden, sondern zugleich auch das handelnde Subjekt in seinem Handeln mitbestimmen und auf diese Weise transformieren.

Übertragen auf diese Arbeit lässt sich folgern: Da die Kamera nicht nur ein Gebrauchsgegenstand, sondern ein Werkzeug zur künstlerischen Bilderzeugung ist, wird der Kamera eine gewisse Form von agency verliehen. Im Kapitel *Wer handelt? Medienspezifische Kooperationen im fotografischen Akt* wird auf diese Form der Handlungsmacht genauer eingegangen.

Für die spezifische Art des hier angesprochenen Selbstportraits gilt außerdem, dass es sich durch eine ephemere und flüchtige Ästhetik auszeichnet. Die Bildkomposition und weitere fotografisch-gestalterische Mittel sind zwar von den Künstlern inszeniert und intendiert, der körperliche Handlungsablauf für die Kamera ist aber ebenso wie der Akt des Auslösens durch Unwiederholbarkeit und Emergenz gekennzeichnet.

104 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 71.

105 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 341.

106 ebd., S. 305.

107 Vgl. Trawöger, S. 119.

108 Vgl. ebd., S. 120.

109 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 313.

110 Vgl. Fischer-Lichte: »Von vorübergehenden zu nachhaltigen Transformationen« in: dies., Hasselmann, *Performing the future*, S. 177–190.

111 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 161–178.

112 Vgl. ebd., S. 161.

113 Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne* (Reinbek: Rowohlt, 2006), S. 73.

114 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 166 f.

Vorausschauend auf die kommenden Kapitel lässt sich festhalten, dass in den Langzeitbelichtungen Francesca Woodmans das Ephemere im körperlichen Handlungsablauf, im Festhalten des Fall-Aktes bei Bas Jan Ader eine Form der Unwiederholbarkeit oder emergente Momente während der Sprung-Performances der Blumes gesehen werden.

In Zentrum Dieter Merschs philosophischer Arbeit steht die Beziehung zwischen **Sein und Ereignis**. Sein Interesse gilt dabei dem Nichtbegrifflichen, dem Einbruch von Kontingenz sowie der Grenzen des Verstehens. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Posthermeneutik, Ästhetik und Kunstphilosophie sowie allgemeine Medienphilosophie und Bildphilosophie.¹¹⁵

Merschs Charakteristika einer Ästhetik des Performativen basieren auf Erfahrungsqualitäten, welche avantgardistische und postavantgardistische Kunst seines Erachtens erstmals zugänglich gemacht haben. Dadaismus, Surrealismus und Abstrakter Expressionismus sind Mersch zufolge, historische Ausgangspunkte und Ursprung einer Ästhetik des Performativen. Mit ihnen beginnt eine »Archäologie des Performativen«¹¹⁶, in deren Folge sich die performativen Künste erst ausbilden konnten:¹¹⁷ »Sie erweiterten das Werk um Momente des Zufalls, der Prozessualität, der Materialität der Farbe (...) sowie die der Körperlichkeit.«¹¹⁸ Entscheidend war die Trennung der Avantgarde von dem, seit der Renaissance bestehenden, Verständnis einer Werkästhetik und die neue Bedeutung einer durch Post-Avantgarde über die performative Wende erfolgte Ereignisästhetik.¹¹⁹ Diese Wende der Werkästhetik hin zur Ereignisästhetik ist durch eine »Wendung vom Intentionalen zur Nichtintentionalität«¹²⁰ geprägt.

Im Rekurs auf Austins Sprechakttheorie hebt Mersch das **Ereignis der Handlung** hervor. Der Akt des Sprechens bringt bei Austin performativ eine Tatsache oder eine Institution hervor. Da das Gesagte selbst als Akt verstanden werden kann, sieht Mersch den Mangel in der Sprechakttheorie in der Unterbelichtung des »Aktes als Akt.«¹²¹ Mersch betont an der Ästhetik des Performativen deshalb den Aktcharakter – die Seite des Vollzugs, der Vollbringung oder der Herbeiführung und Vorführung einer Praxis, das Erscheinen-lassen der Prozessualität von Handlungen, ihre gewissenhafte Ausführung und die Selbstaussstellung in einer Handlung.¹²²

115 Vgl. Dieter Mersch, »www.dieter-mersch.de«, zugegriffen 18. Juli 2019, /Startseite/.

116 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011), S. 251.

117 Vgl. Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 104.

118 Dieter Mersch: »Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste« in: Klein, Sting, *Performance*, S. 35.

119 Vgl. Trawöger, S. 104.

120 Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 184.

121 Mersch: »Life-Acts«, in: Klein und Sting, *Performance*, S. 38.

122 Vgl. ebd.

»Das bedeutet: Handlungen und Vollzüge wie auch deren Zeitlichkeit als ihre Bedingung und die Nichtwiederholbarkeit ihres Ereignens werden gleichsam selber zu ästhetischen Mitteln. Dies kann auf unterschiedliche Weise geschehen z. B. dadurch, dass am Handeln ein Nichtintentionales, eine Unvorhersehbarkeit oder die Materialität der Körperlichkeit eigens entdeckt und erfahrbar gemacht werden (...).«¹²³

Der Begriff des Performativen gründet laut Mersch nicht in der »Kategorie des Intentionalen (...) sondern in der Auszeichnung von *Momenten des Ereignens* selbst – dem *Augenblick* der Vollbringung, des jeweiligen *Zum-Vorschein-kommens* einer Handlung und seiner Beziehungen zu Wahrnehmung und *Aisthesis*, zu Unwiederholbarkeit und Singularität.«¹²⁴

Im Kontext Mersch's Ereignisästhetik meint Performativität Akt, Vollzug und Setzung. Diese Setzungen erfolgen in Ereignissen.¹²⁵ Im Kontext der Weiterentwicklung des Ereignisbegriffs stellt Mersch den Bezug zu Jean-Francois Lyotard her, der sagt: »Ein Satz geschieht«¹²⁶ und »Es gibt nur einen Satz auf einmal [...], nur ein einziges aktuelles Mal.«¹²⁷ Damit beschreibt Lyotard die Einzigkeit des Geschehnisses des Sprechaktes – vorausgesetzt, dass überhaupt etwas geschieht oder »dass sich etwas zeigt.«¹²⁸

»Denn die Performance einer Handlung beinhaltet nicht nur ihren Vollzug, sondern ebenso ihre Vorführung, ihre Präsentation. Sie stellt sich in ihrem Ereignen selbst aus. Dem Ereignis der Setzung kommt daher der Charakter eines Sich-Zeigens zu.«¹²⁹

Das Sich-zeigen (ein anderes Wort für erscheinen, gr. *phaenomestai*) weist laut Mersch auf den genuin ästhetischen Augenblick hin. Er sagt, wieder mit Lyotards Worten: »Wenn es einen Inhalt gibt, ist er das *Augenblickliche*« und meint nichts anderes als »das affirmative Moment des Performativen.«¹³⁰ Einen Einblick über die Bedeutung des Augenblicks in der Fotografie gibt das Kapitel *Das Performative und die Fotografie*.

Eine besondere Aufmerksamkeit kommt bei Mersch der Zeit, also der »Verzeitlichung und Verendlichkeit«¹³¹, zu. Künstlerische Ereignisse, die vorrangig der Ereignisästhetik zuzuordnen sind, »verbrauchen sich im Augenblick ihres Vollzugs.«¹³² Das Ereignis findet im jeweiligen Augenblick unwiederholbar statt, es fällt auf einmali-

ge Weise zu.¹³³ Der Augenblick des Ereignisses ist demnach wesentlich durch das »Zu-fallende«¹³⁴ bestimmt. Auch bei Mersch löst sich eine dichotome Kategorisierung von Akteur – Rezipient auf: Alle sind am Vollzug des Ereignisses beteiligt und werden vom Ereignis bestimmt. Wesentlich am Ereignis ist demnach der Widerfahrnischarakter, der auf eine **Form der Passivität** hinweist.¹³⁵

Im »Sich-Zeigen« schwingen laut Mersch die bekannten Grundmomente einer posthermeneutisch eingebetteten Ästhetik des Performativen mit, wie beispielsweise das **nichtintentionale Moment**, denn das, was sich zeigt, kann nicht vollständig intentional gesteuert werden.¹³⁶ Damit deutet Mersch bereits Formen des Lassens, der Passivität, des bewussten Kontrollverlustes innerhalb ästhetischer performativer Prozesse an, die im Folgenden erläutert werden.

123 ebd.

124 Dieter Mersch: »Performativität und Ereignis« in: Heinrich Detering, Jürgen Fohrmann, Hrsg., *Rhetorik: Figuration Und Performanz*, (Stuttgart: J. B. Metzler, 2004), S. 7.

125 Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 9.

126 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, (München: Fink, 1989), S. 10.

127 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 227.

128 Jean Fracois Lyotard: »Grundlagenkrise« in: *Neue Hefte für Philosophie*, Bd. 26 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986), S. 1–33, hier S. 4.

129 Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 247.

130 Dieter Mersch: »Life-Acts« in: Klein und Sting, *Performance*, S. 41.

131 Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 225.

132 ebd., S. 225.

133 Vgl. ebd., S. 240.

134 Dieter Mersch, »Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis« in: Jörg Huber, Philipp Stoellger, *Gestalten der Kontingenz: Ein Bilderbuch*, (Zürich (u.a.): Springer, 2008), S. 23.

135 Vgl. Trawöger, S. 105.

136 Vgl. ebd. S. 108.

»Vor allem sind es die Artikulations- und Reflexionsformen der Kunst selbst, die häufig ein rein zielgerichtetes Vorgehen außer Kraft setzen und dem Unwillkürlichen und Unplanbarem Raum geben. Zumal im Schwebezustand der Untätigkeit das scheinbar Selbstverständliche fragwürdig und stattdessen anderes, aber noch Ungewisses möglich erscheint.«¹³⁷

Der Begriff der Kultur wird generalisierend mit menschlichen Handlungen und Hervorbringungen in Verbindung gebracht. So suggeriert die menschliche Existenz eine umfassende Machbarkeit, »in der das Tun deutlich mehr zählt als das Lassen.«¹³⁸ Die Zweifel an diesem Aktivitätsparadigma sind seit längerem vor allem in der phänomenologischen Tradition verortet und breiten sich innerhalb der letzten beiden Dekaden innerhalb der Kultur- und Medienwissenschaft sowie der politischen Theorie aus. Aufgrund der Ermöglichungsspielräume und des strategischen Potentials des Nichttuns werden Passivitätsmomente zunehmend reflektiert.¹³⁹

Die Geistes- und Kulturwissenschaften haben sich im Zuge des performative turn auf die Tätigkeiten des Handelns, Herstellens und Erzeugens konzentriert und den Menschen als homo creator und homo generator in den Vordergrund gerückt. Barbara Gronau und Alice Laagay stellen sich in ihrem Band *Performanzen des Nichttuns*¹⁴⁰ die Fragen nach der Reichweite eines solchen Konzepts:

»Muss das Denken des Performativen nicht so angelegt sein, dass nicht nur das Handeln, sondern vielmehr auch das Unterlassen von Handlungen performativ wirksam werden kann.«¹⁴¹

Formen des Lassens, wie sie in dieser Arbeit herausgearbeitet werden, stellen ein spezifisches Charakteristikum in einer fotografischen Ästhetik des Performativen dar. Im Kapitel *Konzepte des Performativen* wurde der Begriff des Unvorhergesehenen im Zusammenhang mit einer Ästhetik des Performativen bereits erwähnt. Folgende Begriffe, die für eine Bildsprache des Unvorhergesehen verantwortlich sein können und eine besondere Hervorhebung in Konzepten des Performativen erfahren, werden an dieser Stelle erläutert: **Nichttun, Emergenz, Lassen, Passivität, Kontingenz und Zufall**. Diese Charakteristika haben unvorhergesehene Ereignisse oder Effekte innerhalb eines fotografischen Handlungsablaufs zur Folge und stehen im Zentrum der späteren Analyse ausgewählter Positionen des Selbstportraits.

Nichttun

Barbara Gronau und Alice Laagay sehen in ihrem Band *Performanzen des Nichttuns* das **Loslassen** und das **Passive** als zentralen Bestandteil für Theorien des Performativen. Sie betonen jene Kehrseiten, die ihrer Meinung nach schnell aus dem Blickfeld einer gelingensfixierten Performativitätsforschung geraten: »Nicht nur das Tun, sondern auch das Nichttun, nicht nur der Vollzug, sondern auch der Entzug und nicht nur das Gelingen, (...) sondern auch das Scheitern«¹⁴² stehen für Gronau und Laagay – und auch für diese Arbeit – im Mittelpunkt.

Zeitgenössische Theorien der Rechtswissenschaft, Philosophie oder Soziologie definieren die Bezeichnung des Nichttuns auf zwei mögliche Weisen:

1. Das Nichttun als Negation. Nichttun bildet den ausschließenden Gegensatz zum Tun. Es liegt im Bereich jenseits des Handelns.
2. Das Nichttun als eine Variante des Tuns. Diese Variante bezeichnet ein Subordinationsverhältnis, in welchem das Nichttun als spezifischer Modus des Handelns gewertet wird.¹⁴³

Kriterien wie Aktivität und Passivität, Intentionalität oder Möglichkeit sind an jede Begriffsbestimmung des Nichttuns geknüpft. Gronau und Laagay sehen den Begriff in einem Oszillieren zwischen dem »Nichtstun als (...) passivem Dasein (das im Dösen, Schlafen oder Faulenzen zu Tage tritt) und dem Unterlassen als aktivem, das heißt einem willentlichen, bewussten und gezielten Ausschlagen einer Handlungsmöglichkeit.«¹⁴⁴ In Bezug auf eine Ästhetik des Performativen liegt die Bedeutung weniger auf den Kriterien, vielmehr auf dessen Wirksamkeit und hinsichtlich künstlerischer Formen auf der Frage, »welche Effekte, Resultate und Wirkungen durch Formen des Nichttuns generiert werden können.«¹⁴⁵

Innerhalb dieser Dimension des Performativen, richtet Gronau den Terminus des **Sich-bestimmen-lassens** in den Vordergrund. Dieser beschreibt ihr zu Folge die Grenzen menschlicher agency. Sie sieht das Nichttun unabhängig davon, ob es aufgrund von Willensschwäche, Unvermögen oder Scheitern motiviert ist, sondern als Kontrast zum intentionalen Handeln. Es verweist auf einen Bereich des **Unverfügbaren**, »dem das Subjekt stets ausgeliefert bleibt.«¹⁴⁶ Die Hervorhebung des Ereignis-Charakters im Performativen beinhaltet dieses Element des »Unverfügbaren(n) auf der Ebene der Emergenz – also dem plötzlichen, nicht plan- und voraussagbaren Erscheinen von Phänomenen.«¹⁴⁷ Gronau und Laagay betonen einen strategischen Einsatz des Nichttuns als Gegensatz eines »erzwingenden Handelns.«¹⁴⁸ Die performative Kraft des

137 Kathrin Busch, Helmut Draxler, *Theorien der Passivität*, (München u. a.: Fink, 2013), Vorwort dieselben, S. 5.

138 Busch, Draxler, *Theorien der Passivität*, ebd.

139 Vgl. ebd.

140 Barbara Gronau, Alice Laagay, *Performanzen des Nichttuns*, (Wien: Passagen Verlag, 2008).

141 Gronau, Laagay, *Performanzen des Nichttuns*, Einleitung dieselben, S. 11.

142 ebd., S. 11 f.

143 Vgl. ebd., S. 12 f.

144 ebd.

145 ebd.

146 ebd., S. 14.

147 ebd.

148 ebd., S. 13.

Nichttuns, liegt deshalb darin, etwas geschehen zu lassen, das »als *Situationspotential* bereits angelegt ist, und so eine Wirkung qua Immanenz erzeugt« wird.¹⁴⁹

Résumé: Nichttun

Für die fotografische Ästhetik performativer Prozesse ist entscheidend, dass diese zwar von den beteiligten Subjekten initiiert und bestimmt wurden, »doch in ihrer Ereignishaftigkeit lassen sich diese Prozesse weder vollkommen kontrollieren, noch können Einzelne vollständig über sie verfügen.«¹⁵⁰ Die Frage für die folgende Analyse wird entsprechend sein, welche Formen des Nichttuns, Auslassens oder Sich-überlassens als »Auslöser von Unvorhersehbarem und Ungeplantem«¹⁵¹ in ästhetischen Ereignissen – genauer in fotografischen Handlungen – zum Vorschein kommen. Da Gronau und Laagay in ihrem Band bereits die Begriffe des Sich-Überlassens, des Auslassens oder Unterlassens verwenden, wird im folgenden Kapitel auf das Werk *Sich bestimmen lassen*¹⁵² von Martin Seel näher eingegangen.

Lassen

In *Performativität – Eine Einführung* schreibt Fischer-Lichte: »Was sich an der *Phänomenologie des Lassens* von Martin Seel zeigt, ist, dass Lassen, immer ein Element des jeweiligen Tuns, und zugleich das Tun, wie sehr es eher aktiv oder passiv erscheinen mag, ein Aufenthalt in unabsehbaren Möglichkeiten und damit ein Lassen ist.«¹⁵³

Obwohl sich Seel nicht ausdrücklich auf performative Prozesse bezieht, hat er laut Fischer-Lichte dennoch die hervorstechendste Ambivalenz performativer Prozesse beschrieben.¹⁵⁴ In *Sich bestimmen lassen* erläutert Seel, dass sich die (oftmals bedrohte) Selbstbestimmung des Menschen ohne die Einheit von Tun und Lassen gar nicht denken lässt.¹⁵⁵ Mit der Referenz zu Martin Seel, rückt Fischer-Lichte die Ambivalenz von Tun und Lassen oder des Bestimmen und Bestimmen-Lassens als wesentliches Charakteristikum von performativen Prozessen in den Vordergrund und misst der Perspektive des Geschehen-lassens an der Hervorbringung sozialer, religiöser und ästhetische Wirklichkeiten einen wesentlichen Anteil bei.¹⁵⁶

Im Folgenden werden Seels Überlegungen zusammengefasst und für die Analyse der Künstler*innen wichtige Kriterien herausgestellt. Seel schlägt zunächst vor, »das Tun vom Lassen her zu denken«¹⁵⁷ und das Bestimmt-werden beziehungsweise das Sich-bestimmen-lassen als Vollzugsformen der Selbstbestimmung zu sehen. Er greift damit Denkansätze auf, die unter anderen Vorzeichen – etwa in der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys aber auch in der pragmatischen Handlungstheorie Hans Joas' – zu finden sind. Handlungsvollzüge sind hier nicht nur Ergebnisse eines sich intentional selbst verwirklichenden Subjekts, sondern dialektische Verfahren des »Bestimmt-werdens in actu.«¹⁵⁸

»Das Lassen ist kein besonderer Fall, es ist eine elementare Qualität des menschlichen Tuns. Gerade seine besten Möglichkeiten werden verkannt, wenn ihm das Lassen bloß gegenübergestellt wird. Es kann darum nichts schaden, einmal nicht das Lassen vom Tun, sondern das Tun vom Lassen her zu denken.«¹⁵⁹

Generell – so Seel – hat sich die Philosophie viel über das Tun, aber bisher wenig über das Lassen ausgesprochen, weshalb seine Erläuterungen mit folgendem Nietzsche-Zitat beginnen: »Indem wir thun, lassen wir.«¹⁶⁰ Tun und Lassen sind demnach überall miteinander verzahnt, wo wir uns im Handeln eine Richtung geben. Wie bereits erwähnt wurde das menschliche Dasein lange Zeit aus der Perspektive der Handlung, der Tätigkeit oder der Gestaltung betrachtet. Instinkte, Affekte oder Triebe hingegen wurden als unabhängig davon, gegenteilig oder fast negativ betrachtet. Seel hebt das Element der Passivität hervor, welches ihm zufolge – obwohl es unserer Aktivität innewohnt – in Vergessenheit geraten ist. Gerade bei Diskursen um menschliche Selbstbestimmung oder der Befreiung des Menschen von fremder Bestimmtheit (z.B. durch Affekte), ergibt die Überlegung zur Einheit von Tun und Lassen besonderen Sinn.¹⁶¹

Die Botschaft Seels lautet entsprechend: »Selbstbestimmung (...) ist das Vermögen, sich bestimmen zu lassen«¹⁶² oder mit anderen Worten: »Indem wir bestimmen, lassen wir uns bestimmen.«¹⁶³ Jede Handlung, jede Bestimmung vollzieht sich laut Seel als ein Sich-einlassen auf einen Spielraum von Möglichkeiten, mit unabsehbarem Horizont. Handlungstheorien haben mittels dieser aufgehobenen Dichotomie von Freiheit oder Determination die Chance, das Verhältnis von Bestimmt-sein und Bestimmend-sein neu zu denken, um den offenen Spielräumen des Lassens Raum zu geben. Seel verwendet somit

149 ebd., S. 13.

150 ebd.

151 ebd., S. 12.

152 Martin Seel, *Sich bestimmen lassen*. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

153 Seel: »Kleine Phänomenologie des Lassens« in: ders., S. 275.

154 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 89.

155 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 88.

156 Vgl. ebd.

157 Seel, S. 270.

158 Barbara Gronau, »Eine Bühne des Unterlassens – theatrale Formen des Nichttuns«, in: dies., Laagay, S. 69.

159 Seel, S. 270.

160 Friedrich Nietzsche, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, (München: Dt. Taschenbuch Verl., 1988), S. 179.

161 Vgl. Seel, S. 279.

162 ebd., S. 285.

163 ebd., S. 287 f.

das »Motiv des Lassens nicht, um den Gedanken der Autonomie zu schwächen, sondern um ihm eine realistische Gestalt zu geben.«¹⁶⁴

In diesem Zusammenhang offeriert Seel verschiedene **Formen des Lassens**, die hier wiedergegeben werden. Barbara Gronau stützt sich in ihrem Text *Eine Bühne des Unterlassens – theatrale Formen des Nichttuns*¹⁶⁵ ebenfalls auf Seels Überlegungen, weshalb auch ihre Position zu diesen Erläuterungen hinzugefügt wurde. Sie untersucht verschiedene Aspekte des Nichttuns im Kontext des Theaters und stellt sich die Frage, inwiefern Formen des Nichttuns oder des Lassens »Effekte generieren, die wir performativ – das heißt prozessual, körpergebunden und wirkmächtig – zu nennen pflegen.«¹⁶⁶

Auslassen

Auslassen ist ein **Verzicht auf Handlungsoptionen** oder ein **Ausschlagen von Handlungsalternativen**. Es ist ein Modus jeglichen Tuns und markiert das nahezu unendliche Terrain der Möglichkeiten, innerhalb dessen wir uns handelnd bewegen.¹⁶⁷

»In einem trivialen Sinn ist alles Tun darum ein Lassen, weil es ein Auslassen ist. Wer etwas Bestimmtes tun will, kann nun einmal nicht alles mögliche andere tun. Jedes Handeln setzt eine Beschränkung auf ein Ziel oder eine Gruppe von Zielen voraus und damit einen Verzicht auf Optionen, die ebenfalls ergriffen werden könnten. Die Fähigkeit, Alternativen bewusst auszuschlagen oder stillschweigend außen vor zu lassen, ist eine wesentliche Bedingung der Freiheit des Handelns. Alles, was wir aus freien Stücken tun, könnten wir auch bleiben lassen – aber wir lassen alles andere bleiben, weil wir gerade diesen Kurs einschlagen wollen.«¹⁶⁸

Barbara Gronau zitiert in diesem Zusammenhang Boris Groys, der im Auslassen ein »generelles Moment moderner Ästhetik« in der Kunst sieht und nennt die Stichworte: Selbstbegrenzung, Reduktion, Verzicht und Behinderung des Agierens.¹⁶⁹

Unterlassen

Das Unterlassen ist das **Unterlaufen von Erwartungshaltungen** oder das **bewusste Ausschlagen einer erwartbaren Handlung**.¹⁷⁰ »Der Handelnde tut etwas nicht, da es – auch vor allem oder allein – wert gewesen wäre, getan zu werden.«¹⁷¹ Die Qualifizierung eines Tuns als Unterlassen findet demgemäß immer im Rahmen bestimmter Normen, Ge-

setze, Traditionen oder Erwartungshaltungen statt.¹⁷² Das Unterlassen ist der Verzicht auf das Ergreifen einer Verhaltensmöglichkeit, die hätte ergriffen werden können.¹⁷³

»Auch wenn wir geneigt sind, das Ergreifen als ein aktives und das Auslassen als passives Verhalten zu verbuchen – auch der, der etwas unterlässt, ergreift eine Möglichkeit (...).«¹⁷⁴

Sein-lassen

Das Sein-lassen wird definiert als ein **Abstandnehmen von Zielen und Haltungen**, als ein **Bleiben-lassen**. Es stellt einen **freiwilligen Verzicht auf Handlungen** und ein **Verlassen** von Situationen dar.¹⁷⁵

»Diese Enthaltung ist mehr als das unvermeidliche Auslassen und weniger als das vermeidbare Unterlassen. Während das Unterlassen immer eine Handlung betrifft, die – im Namen der Moral oder des eigenen Nutzens – eigentlich geboten wäre, nimmt das Sein-lassen von Unternehmungen Abstand, die sich aus der Sicht des Handelnden überhaupt nicht oder nicht länger lohnen. Sie machen nicht mehr mit, sie lassen davon ab – sie lassen es bleiben.«¹⁷⁶

Sich-einlassen

Das Sich-einlassen auf etwas, von dem wir bestimmt werden, spiegelt die **Affirmation von unbestimmbaren Situationen** wider und zeigt sich in der Haltung der Gelassenheit.¹⁷⁷ Man hält sich bewusst in einer offenen Situation auf und stellt sich somit unter den Einfluss von Möglichkeiten, die einen unwillkürlich bestimmen können.¹⁷⁸ Seel spricht in diesem Kontext über die Nähe des Sich-einlassens zu Samuel Becketts Figuren, welcher mit dem populären **Phänomen des Scheiterns** in den Kapiteln über Bas Jan Ader wieder zur Sprache kommen wird. Seel schreibt, dass das Sich-einlassen nicht länger eine Handlung, sondern eine Haltung beschreibt. Becketts Figuren haben keine Wahl, ob sie eine Wahl haben wollen. Sie können sich nur Möglichkeiten überlassen. Das Sich-einlassen enthält eine Affirmation des Unbestimmbaren in der Bestimmtheit des Denkens und Handelns.¹⁷⁹ In der Unbestimmtheit liegt laut Seel ein wichtiges Stichwort: »Alles Sich-bestimmen-lassen schließt ein Sich-einlassen auf Unbestimmtheiten ein.«¹⁸⁰ oder wie Seel es gerne wiederholend auch mit anderen Worten sagt: »Wo Bestimmen ist, tut sich Unbestimmtheit auf.«¹⁸¹

164 Seel, *Sich bestimmen lassen*, S. 7 f.

165 Vgl. Gronau: »Eine Bühne des Unterlassens – theatrale Formen des Nichttuns« in: dies., und Lagaay, *Performanzen des Nichttuns*.

166 ebd., S. 68.

167 Vgl. ebd., S. 69.

168 Seel, S. 270.

169 Vgl. Gronau in: dies., Lagaay, S. 70.

170 Vgl. ebd., S. 69 f.

171 Seel, S. 270 f.

172 Vgl. Gronau in: dies., Lagaay, S. 69.

173 Vgl. Seel, S. 271.

174 Seel, ebd.

175 Vgl. Gronau in: dies., Lagaay, S. 69.

176 Seel, S. 273.

177 Vgl. Gronau in: dies., Lagaay, S. 69.

178 Vgl. Seel, S. 275.

179 Vgl. ebd., S. 274 f.

180 ebd., S. 148.

181 ebd., S. 149.

Mit Blick auf die Analyse der von mir ausgewählten Künstler*innen ergibt sich die Frage, welche **Formen des Lassens** als Strategie im fotografischen Handlungsablauf auftauchen und die Unvorhersehbarkeit performativer Prozesse bestärken.¹⁸² Daran anschließend wird zu untersuchen sein, wie das Lassen bildästhetisch in den Fotografien sichtbar wird. Gronaus und auch meiner Ansicht nach, können alle Dimensionen des Lassens in mehr oder weniger stark ausgeprägter Form in künstlerischen Prozessen wiedergefunden werden. Ob als **Fallen-lassen**, **Hängen-lassen** oder **Sich-überlassen** – alle genannten Formen können zum **Auslöser von Unvorhersehbarem** und Ungeplantem und – den emergenten Seiten des Performativen werden.¹⁸³

Als Ausblick seien bereits die Werke Bas Jan Aders zu erwähnen, in welchen das Lassen – genauer das **Fallen-lassen** und das **Los-lassen** – eine zentrale Rolle im fotografischen Handlungsakt wie auch im performativen Ereignis spielen.

Passivität

In ihrem Band *Theorien der Passivität*¹⁸⁴ versammeln Kathrin Busch und Helmut Draxler philosophische, mediale und künstlerische Implikationen, die einen Beitrag zur Revidierung einer negativen Auffassung der Passivität leisten. Diese galt lange Zeit in der Geschichte der Philosophie, aber auch im Alltagsverständnis – ähnlich wie das Nichttun oder das Lassen – als negativ konnotierter Begriff, da mit ihr zuallererst ein »Erleiden, Empfangen, Berührt- und Affiziert-werden sowie alles Unwillkürliche und Widerfahrende«¹⁸⁵ in Verbindung gebracht wurde. Demgegenüber stand die selbstverständliche Bevorzugung der Aktivität, in der sich die (vermeintliche) Selbstbestimmung des Menschen als mächtiges Subjekt offenbart und Begriffe wie das Vermögen, der freie Wille oder die Handlung, Vorrang genießen.¹⁸⁶ Busch beschreibt die Skepsis gegenüber der Passivität mit Baudrillards Worten: Es scheint beinahe »illegal, nicht frei sein zu wollen oder auf seinen eigenen Willen zu verzichten.«¹⁸⁷ Hinter diesen Vorbehalten verbirgt sich nicht nur in philosophischer oder alltäglicher Hinsicht, sondern auch in künstlerischen Konzepten, konstruktive und bereichernde Effekte, welche eine passive Haltung mit sich bringen können.

Wie bereits anhand von Seels *Phänomenologie des Lassens* dargestellt, wird der theoretische Vorrang der Aktivität zunehmend hinterfragt und mit Konzepten des Lassens und Nichttuns bereichert, um mit diesen das **Potential der Passivität** freizulegen.¹⁸⁸ Dieses Potential beinhaltet eine Hervorhebung der Passivität in der **Wahrnehmung**,

Sinnbildung, aber auch im **künstlerischen Handlungs-geschehen**. Auch Busch greift, wie Seel, auf Nietzsche zurück, welcher der Philosophie eine regelrechte Verwechslung von Aktivität und Passivität unterstellt, indem außer acht gelassen wurde, wie sehr man »im Tun eigentlich getan wird.«¹⁸⁹ Diese Tendenz einer Aufwertung der Passivität verstärkt sich im 20. Jahrhundert mit der Phänomenologie Husserls oder der Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys und lässt sich als eine stetige Anerkennung nachzeichnen, welche die dichotome Hierarchisierung des Begriffspaars aktiv-passiv umkehrt.¹⁹⁰

Das Zulassen einer Passivität entspricht nach Busch unseren zeitgenössischen Lebensbedingungen, in welchen dem Subjekt auf persönlicher, informativer, sozialer, politischer und kultureller Hinsicht zu viel begegnet, »was es nicht im Horizont seiner Wirkmächtigkeit und seiner Intention verorten kann, als dass es nicht offensichtlich verkürzend wäre, die verschiedenen Dimensionen und Aspekte des Passivischen zu übergehen.«¹⁹¹

Setzt sich die Handlungstheorie knapp formuliert mit unterschiedlichen Qualitäten und Hierarchien von Absichten, Zielen, Gründen, Ursachen und deren kausalen und teleologischen Verknüpfungen auseinander,¹⁹² hebt Busch innerhalb des Handlungsbegriffes die Bedeutung des **Vermögens** hervor und betont dessen **Anteil an Freiheit**. Wenn Handlungen ausschließlich einer Notwendigkeit unterlägen, so würden sich diese nur durch Zwang kennzeichnen. Wohingegen das **Vermögen zu Handeln** dadurch gekennzeichnet ist, »dass man das, was man tun kann, auch nicht tun kann.«¹⁹³ Dieses Vermögen beinhaltet in manchen Fällen gar eine notwendige Unterlassung, »sonst wäre es kein Vermögen, sondern bloße Kausalität.«¹⁹⁴

Busch nimmt Bezug auf die Theorien der *Archi-Passivität* (zu finden bei Maurice Blanchot, Derrida u. a.), die darauf verweisen, dass man im Handeln auf etwas angewiesen ist, das seinerseits nicht machbar ist, sondern einem widerfährt. Sie wenden sich gegen die Idee umfassender Verfügbarkeit und weisen auf das Ungestaltbare im Handeln hin. Busch geht in diesem Sinne noch weiter und stellt die Notwendigkeit der Passivität heraus, damit sich das Tun nicht »in der Verwirklichung bereits vorgezeichneter Möglichkeiten erschöpft«¹⁹⁵ und man dem **Ereignis des Un-möglichen** Raum lässt.

182 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 89.

183 Vgl. Gronau, in: dies., Lagaay, S. 69.

184 Vgl. Kathrin Busch, Helmut Draxler, *Theorien der Passivität*, (München u. a.: Fink, 2013).

185 Busch, Draxler, Vorwort dieselben, S. 6.

186 Vgl. Kathrin Busch: »Elemente einer Philosophie der Passivität« in: dies., Draxler, S. 15.

187 Jean Baudrillard: *Der unmögliche Tausch*. (Berlin, 2000). S. 75, Zitat von Busch, »Elemente einer Philosophie der Passivität« in: dies., Draxler, S. 15.

188 Vgl. Busch, Draxler, Vorwort dieselben, S. 6.

189 Nietzsche, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, S. 115.

190 Vgl. Kathrin Busch: »Elemente einer Philosophie der Passivität« in: dies., Draxler, S. 17.

191 Busch »Elemente einer Philosophie der Passivität« in: dies., Draxler, ebd.

192 Vgl. Michael Kühler, Markus Rüther, Hrsg., *Handbuch Handlungstheorie: Grundlagen, Kontexte, Perspektiven*, (Stuttgart: Metzler, 2015).

193 Busch in: dies., Draxler, S. 21.

194 ebd.

195 ebd., S. 31.

Résumé: Passivität

Um die Bedeutung der Passivität für den performativen fotografischen Verlauf zu erörtern, stellt sich die Frage, wie sich die Dialektik der Künstler*innen einerseits als aktiv Handelnde und andererseits als passiv die »Wirkungen der Handlungen Anderer«¹⁹⁶ erfahrend gestaltet. Wie zeigt sich in performativen, fotografischen Prozessen die **bewusste Abgabe der Handlungsmacht zu bestimmten Zeitpunkten und wie wird diese Passivität im Bild sichtbar?** Um an dieser Stelle bereits auf den Künstler Antoine d'Agata hinzuweisen: Konkret spielt die Form der Passivität bei seinen Fotografien insofern eine Rolle, als dass er nicht aktiv den Auslöser betätigt, sondern entweder den technischen Modus der Serienbildauslösung verwendet oder willkürlich anwesenden Personen im Raum die Rolle des Auslösers überträgt.

Emergenz

Bereits in *Performativität – Eine Einführung* weist Fischer-Lichte auf die Bedeutung des Begriffes Emergenz im Zusammenhang mit einer Ästhetik des Performativen hin: Die Emergenz ist ohne Performativität zu erörtern – umgekehrt ist dies jedoch nicht möglich.¹⁹⁷ Im einleitenden Text zu *Performing the future – Die Zukunft der Performativitätsforschung*¹⁹⁸ kommt sie abermals auf den Begriff zurück und erläutert ihn zunächst innerhalb der Natur- und Sozialwissenschaften: Für die Naturwissenschaften ist er insofern von großer Bedeutung, als er auf eine neue Einstellung der Zukunft gegenüber verweist und beispielsweise aus Erkenntnissen von Naturgesetzen förderliche Prognosen erstellt werden können. Diese Haltung beinhaltet, dass immer wieder mit dem Auftauchen nicht vorhersehbarer Phänomene gerechnet werden kann, die dem **Geschehen eine neue, nicht einkalkulierte Wendung geben**. In den Sozialwissenschaften ist der Begriff der Emergenz insofern zentral, als hinsichtlich menschlichen Handelns und Verhaltens immer mit dem Auftreten von Emergenzen zu rechnen ist. Vorgefasste Pläne und Intentionen scheitern, weil nicht mit Unvorhergesehenem gerechnet wurde.¹⁹⁹

Die ursprüngliche lateinische Ableitung vom Verb *emergere* beschreibt das plötzliche Auftauchen eines Gegenstandes aus dem Wasser, welcher sich bereits vorher unter der Oberfläche verbarg. Heute wird der Begriff eingesetzt, um das **»plötzliche Auftauchen von etwas zu bezeichnen, das vorher nicht gegeben war und aus den Elementen des Systems, in dem es auftaucht, auch nicht abzuleiten ist.«**²⁰⁰

Neben dem Emergentismus in der Philosophie des 19. Jahrhunderts, dem Konstruktivismus, der Chaostheorie oder über sozialwissenschaftliche Theorien der Selbstorganisation, erhielt der Begriff der Emergenz in Deutschland, auch durch Niklas Luhmann, Popularität.²⁰¹ Dieser beschreibt, kurz gesagt, mit Emergenz die Fähigkeit von Systemen, strukturelle Komplexität aufzubauen. Emergente Ordnungen bezeichnen demnach Phänomene, die nicht allein auf die Eigenschaften ihrer Elemente zurückzuführen sind, sondern ein »Darüber hinaus« erkennen lassen.

Ob Wirtschaftswissenschaft, Neurologie oder Physik, die Übereinstimmung in allen Definitionen liegt darin, dass der Begriff der Emergenz ein Phänomen beschreibt, »welches auftaucht, ohne dass es vorhersehbar gewesen wäre, auch wenn sein Auftauchen im Nachhinein plausibel erschienen mag.«²⁰²

Im Kontext der Theaterwissenschaften erläutert Fischer-Lichte das Phänomen der Emergenz innerhalb der Definition des Aufführungsbegriffes: Im Verlauf einer Aufführung können nicht vorhersehbare Phänomene auftauchen, die ihm eine nicht intendierte Wendung geben, ihn leicht modifizieren oder signifikant ändern, so dass er eine völlig neue Richtung nimmt.²⁰³

Fischer-Lichte führt im Rekurs auf Hans Ulrich Gumbrecht für Emergenz die Maxime ein, »dass das Handeln eine Bereitschaft einschließen sollte, sich bestimmen zu lassen.«²⁰⁴ Sowohl für performative Prozesse als auch für emergente Vorgänge gilt deshalb, dass sie imstande sind, **dichotome Begriffsfelder (aktiv-passiv, Subjekt-Objekt etc.) aufzulösen**.²⁰⁵ Die maßgebliche Überschneidung in den Qualitäten von Emergenz und Performativität sieht Fischer-Lichte in der Selbstreferenzialität und der Konstitution einer neuen Wirklichkeit.²⁰⁶ Performative Prozesse per definitionem verweisen auf die Zukunft, die durch ihren Vollzug hervorgebracht wird. Diese Zukunft war häufig weder so intendiert und geplant noch vollständig dem Zufall überlassen, weshalb sich **performative Prozesse durch die Verschränkung von Intention und Emergenz auszeichnen**.²⁰⁷

201 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998).

202 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 75 f.

203 Vgl. ebd., S. 76.

204 ebd. Zitat von: Hans Ulrich Gumbrecht: »Die Emergenz der Emergenz. Was sieht nicht von einer Theorie erfassen oder vorhersage lässt: Klassische Grundannahmen über die Produktion von Wissen sind in Bewegung geraten« in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. April 2003., Nr. 92, S. 38. in:

205 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 76.

206 Vgl. ebd., S. 76.

207 Vgl. ebd., S. 85.

196 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 87.

197 Vgl. ebd., S. 77.

198 Vgl. Vorwort Fischer-Lichte, in: dies., Hasselmann, *Performing the future*

199 Vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 76.

200 ebd. S. 75.

So wie für Theateraufführungen, gilt auch für performative Strategien in der Fotografie, dass die involvierten Subjekte weder autonom noch fremdbestimmt sind, sondern vielmehr den Prozess der Bildwerdung sowohl mitbestimmen als sich von ihm bestimmen lassen. Dieses Wechselspiel von Planung, Intention und Emergenz stellt Fischer-Lichte vor die Frage: »Wie lässt sich das Neue, das auf diese Weise in die Welt kommt, genauer fassen (...)«²⁰⁸

In Performances der 1960er und 1970er-Jahre wurde beispielsweise vermehrt mit Zuschauerpartizipation im Verlauf gearbeitet, so dass der Aspekt der Unvorhersehbarkeit erheblich und bewusst verstärkt und nachvollziehbar wurde. In Bezug auf den fotografischen performativen Prozess – in welchem oft lediglich die Kamera als Zuschauer agiert – stellt sich die Frage, wie der Aspekt der Emergenz im Bild sichtbar wird und auf welche Weise das Unvorhergesehene während des fotografischen Handlungsablaufes zugelassen wurde. Bereits vorweggenommen können Elemente der Emergenz sowohl im technischen Ablauf als auch im körperlichen Handlungsablauf für die Kamera gefunden werden. Aufgrund der Auflösung der Dichotomie von aktiv-passiv und Subjekt-Objekt durch die Emergenz ist die Kooperation von Künstler*in und Kamera von besonderer Bedeutung. Das Zulassen der Emergenz beinhaltet, dass zum Beispiel Fehler im (analogen) Prozess und unkontrollierte, unbewusste Körperhaltungen, sowie Ausformungen von Unschärfe im fotografischen Ablauf sichtbar gemacht werden, welche die Ästhetik einer performativen Fotografie charakterisieren.

Kontingenz

Wie die vorangegangenen Kapitel bereits aufgezeigt haben, gibt es in den jeweiligen Begriffserläuterungen sinnreiche Überschneidungen, zu welchen auch die Bedeutungsebenen der Kontingenz gehören.

Allgemein lässt sich sagen, dass der Begriff Kontingenz in der Geschichte diffus und ambivalent gebraucht wurde. In unterschiedlichen Bedeutungen taucht er beispielsweise bei Immanuel Kant, Helmuth Plessner, Hans Blumberg, Odo Marquard, Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre, Umberto Eco, Niklas Luhmann, Richard Rorty u. v. a. auf. Die spätantike, lateinische Übersetzung des griechischen Terms *endechomenon* meint mit *contingere* eine (zeitlich unvorhergesehene) sich berührende, zuteilwerdende, sich ereignende Situation. Diese Bedeutung geht auf die aristotelische Kategorie des Zufalls (*tyché*) zurück, die in der spätmittelalterlichen Scholastik mit *contingere* latinisiert wurde.²⁰⁹

Pointiert lässt sich sagen: »Kontingenz ist, was auch anders möglich ist, weil es keinen notwendigen Existenzgrund hat.«²¹⁰ Im Zusammenhang mit dem Künstler Bas Jan Ader sieht Maïke Aden den Begriff der Kontingenz als zentralen Schlüssel zu seinem Werk. Sie bezeichnet den Begriff als **ambivalenten Bereich der unbestimmten, unzähligen Möglichkeiten, in dem sich sowohl Handlungen als auch Zufälle realisieren**. Kontingente Geschehnisse sind darum kein Handeln, denn das wäre ein entscheidungsgeneriertes, begründbares, prognostizierbares Verhalten. Kontingenz dagegen impliziert einen **Spielraum offener Möglichkeiten und Freiheiten**, der sich der Planung entzieht, »aber auch erst mit der Planung als Unverfügbares erkennbar wird.«²¹¹

Niklas Luhmann greift den Kontingenzbegriff als zentralen Begriff in seiner Systemtheorie auf: »Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anders-sein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.«²¹² Luhmann sieht eine Steigerung der Komplexität des Sozialen im Zusammenhang mit einer funktionalen Differenzierung moderner Gesellschaften. Die Zunahme der Handlungsoptionen erhöhe deshalb die Wahrscheinlichkeit an Kontingenzerfahrungen²¹³ oder anders gesagt: Aufgrund der endlosen Möglichkeiten wird die Kontingenzproblematik mit der »Entscheidung zwischen einer Vielzahl gleichwertiger wählbarer Alternativen identifiziert.«²¹⁴

In seinem Essay *Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis*²¹⁵ weist Mersch auf die komplexe Verwandtschaft der Kontingenz zu folgenden Begriffen hin: **Möglichkeit, Zufälligkeit, Emergenz, Ereignis**. Diese fasst er mit den Qualitäten einer unbestimmten Zeitlichkeit und Indetermination zusammen. Mit ausschließlich negativer Konnotation findet er folgende Verwandtschaften: **Das Unerwartete, das Unbeabsichtigte, das Unentscheidbare oder Unberechenbare**. Kurz formuliert fasst Mersch die Gruppe von Negationen zusammen in dem Mangel an Logik und Rationalität, dem Sinnlosen und dem Begriffslosen. Zu diesen beiden Ebenen kommt die religiöse oder mythische Variante hinzu: Die des Loses oder der Fügung – das Zu-Fallende. Diese erfordern laut Mersch »weder Erklärung noch Verstehen, sondern die Haltung der Hingabe oder Aufnahme.«²¹⁶ Mersch unternimmt ob der Vielzahl von uneinheitlichen und sich überschneidenden Bedeutungen des Begriffs der Kontingenz den Versuch, ihre gemeinsame

208 ebd., S. 77.

209 Vgl. Michael Makropoulos, »Kontingenz – Zur Bestimmung einer modernen Zentralkategorie«, zugegriffen 23. Juli 2019, <http://www.outoftime.de/zp/Makropoulos.html>.

210 Erhard Scheibe: »Die Zunahme des Kontingenten in der Wissenschaft.« S. 1. Zitat nach: Norbert Ricken, *Subjektivität und Kontingenz: Markierungen im pädagogischen Diskurs*, (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2002), S. 187.

211 Maïke Aden, *In search of Bas Jan Ader* (Berlin: Logos, 2013), S. 95.

212 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*, (Berlin: Akademischer Verlag, 2013), S. 152.

213 Vgl. Aden, *In search of Bas Jan Ader*, S. 95.

214 Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung, Band 1* (Göttingen, 2005) S. 145. Außerdem: ders. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 156 f.

215 Vgl. Mersch: »Kontingenz, Zufall und ästhetische Ereignis« in: Huber, Stoellger, *Gestalten der Kontingenz: ein Bilderbuch*.

216 ebd., S. 23.

Mitte zu finden. Fest steht zunächst der **Gegenbegriff der Notwendigkeit**. Da die Kontingenz »einen Bruch, eine Instabilität in der Ordnung logischer, ontologischer oder epistemologischer Begriffe«²¹⁷ darstellt, verweist auch Mersch auf die Abstammung des Begriffes nach Aristoteles, womit Kontingenz auch mit dem Möglichen übersetzt werden kann und weiterhin präzisiert »was auch anders möglich sein kann«²¹⁸ bedeutet.

Folgende Begriffsperspektiven sind aufgrund des Begriffspaars **möglich und notwendig** bei Mersch zu finden:

»Kontingent ist das, dessen Gegenteil nicht kontingent ist.«²¹⁹

»Kontingent ist alles, was weder notwendig noch unmöglich ist.«²²⁰

»Notwendig ist das, was weder kontingent noch unmöglich ist.«²²¹

Im Modus der Möglichkeit wird dasjenige als kontingent bezeichnet, »was möglich, aber nicht unmöglich ist«, und im Modus von Notwendigkeit kontingent heißt, was »weder notwendig noch unmöglich ist.«²²² Nach Mersch ist die Problematik der Kontingenz von Anfang an mit der Frage der Existenz verknüpft. Kontingenz schließt demnach das Möglich-sein und Nicht-sein ein, denn das Mögliche, heißt es bei Aristoteles, kann sowohl sein als auch nicht sein.²²³

Den **Zufall als möglichen Modus der Kontingenz** nennt Mersch als Signum unserer Epoche. In den ästhetischen Erfahrungsweisen der experimentellen Künste der Avantgarde, des Happenings und der Performance Art erkennt er, wie mit der Leerstelle an existentieller Erklärung zur ungeklärten Zeitlichkeit und Gegebenheit der Welt umgegangen werden kann; dort wo die Philosophie und Theologie seiner Meinung nach noch vergeblich nach Lösungen trachtet.²²⁴ Der Zufall betreibt in der Kunst eine »Kontingenzsimulation« und fungiert als Medium einer Ereignung von Singularität, spielt mit der Zeitlichkeit der Erscheinung selbst und ihrem grundlosen Auftauchen und Verschwinden.²²⁵ In der Kunst des 20. Jahrhunderts steht der Zufall daher für die Wiederkehr der Existenz als Kontingenzerfahrung.²²⁶

Wie bereits in der Einleitung gezeigt, verwendet Fischer-Lichte sowohl den Begriff der Emergenz als auch den Begriff der Kontingenz im Zusammenhang mit der Qualität des Performativen. **Aufführungen** nennt Fischer-Lichte im Vorwort zu *Performing the Future* als **per se kontingent**. Die Handlungen und Verhaltensweisen aller an der Aufführung Beteiligten sind nicht voraussagbar, erscheinen jedoch in der Regel im Nachhinein durchaus als nachvollziehbar. Aufführungen entstehen also aus der Dialektik von Hervorbringen und Erzeugen und dem »Aspekt des Widerfahrenlassens (...) und des Zufalls. In **Aufführungen ist deshalb das Performative nicht ohne Kontingenz zu denken**. Der Zufall, das Unvorhersehbare stellen konstitutive Komponenten performativer Prozesse dar, was sich allerdings immer erst post festum konstatieren lässt.«²²⁷ Die Konstituierung von Wirklichkeit aufgrund von performativen Prozessen vollzieht sich nie ausschließlich aufgrund einer Intention einzelner beteiligter Subjekte. Die Wirklichkeit wird laut Fischer-Lichte konstituiert, indem Unvorhergesehenes, Nichtgeplantes, Nichtvorhersagbares auftaucht, zugelassen wird, und im Ereignis des Performativen in Erscheinung tritt.²²⁸ Weiterhin nennt Fischer-Lichte den Verlauf performativer Prozesse von Emergenz gekennzeichnet, wodurch in ihren Erläuterungen eine Überschneidung beider Begriffe zu finden ist.²²⁹ Martina Leeker weist darauf hin, dass im Performativitätsdiskurs der Theater- und Kulturwissenschaft das Auftauchen des Kontingenten dazu genutzt wird, »ein Subjekt zu inaugurieren« und sich dadurch der Mensch »nicht bloß als Empfänger einer vorgefertigten Information, sondern als Teil eines konstruktiven Prozesses«²³⁰ erlebt.

Résumé: Kontingenz

Wie bei Mersch oder Fischer-Lichte gesehen, schließt der Begriff der Kontingenz den der Emergenz mit ein. Um die Begriffe nicht willkürlich zu verwenden, wird in dieser Arbeit unter **Emergenz das plötzliche Auftauchen von etwas Unvorhergesehenem** beschrieben und obgleich die Begriffe ineinander übergehen, so wird mit dem Begriff der Kontingenz die **Dimension der möglichen Varianten im Handlungsablauf** gemeint. Wie bereits erwähnt, werden die Fall-Performances von Bas Jan Ader unter dem Begriff der Kontingenz analysiert werden.

Auch wenn bei Mersch der Zufall als Form der Kontingenz genannt wird, werden – wie später erläutert – die Begriffe der Kontingenz und Emergenz in dieser Analyse bevorzugt. Im speziellen Fall von Tom Pope und in allgemeiner fotohistorischer Hinsicht kommt dem Begriff des Zufalls besondere Aufmerksamkeit zuteil.

217 Mersch: »Kontingenz, Zufall und ästhetische Ereignis« in: Huber, Stoellger, *Gestalten der Kontingenz: ein Bilderbuch*. S. 23.

218 ebd.

219 ebd., S. 24.

220 ebd.

221 ebd., S. 25.

222 ebd., S. 26.

223 Vgl. ebd.

224 Vgl. ebd., S. 28.

225 Vgl. ebd., S. 29.

226 Vgl. ebd., S. 30.

227 Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, Vorwort von Fischer-Lichte, S. 14 f.

228 Vgl. ebd., S. 15.

229 Vgl. ebd.

230 Martina Leeker, *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Medien*, (Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2001), S. 240.

»Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, dass der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, dass er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.«²³¹

Eine partielle Unvorhersehbarkeit des fotografischen Bildes ist – wie man am Zitat Talbots sieht – seit jeher betont worden.²³² Walter Benjamin spricht vom »Fünkchen Zufall, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter durchsengt hat.«²³³ Siegfried Kracauer zählt die »Akzentuierung des Zufälligen«²³⁴ zu den Grundeigenschaften der Fotografie. Auch Timm Starl widmet sich in seinem Band *Kritik der Fotografie*²³⁵ der Geschichte des Zufalls in der Fotografie. Allen gemeinsam ist der Verweis auf »einen Moment des Entzugs, der in der Funktionsweise des Mediums angelegt ist.«²³⁶ Starl nimmt dabei Bezug auf Autoren und Fotografen in den Anfängen der Fotografie um 1900 und beschreibt das Phänomen des Zufalls hauptsächlich anhand von analogen Verfahrensweisen, in welchen Umstände zum Tragen gekommen sind, für die sich keine Erklärungen finden. Die Anfänge der Fotografie eignen sich für diesen Zusammenhang, da beispielsweise die Daguerreotypie oder das Direkt-Positiv-Verfahren auf Entdeckungen basieren, die in einem experimentellen Prozess stattgefunden haben.

Beschrieb bereits Peter Geimer Einschnitte in fotografisch-chemischen Prozessen als *Störung* – so zieht Starl den Begriff des Zufalls vor und verweist auf die Historie des Mediums, die durchweg fotografische Produkte hervorgebracht hat, welche von »Kontingenzen durchdrungen sind, angefangen bei der Realisierung von Ideen, über das Fotografieren, das Ausarbeiten und Bearbeiten von Negativ und Positiv, bis zum Betrachten der Resultate.«²³⁷ Starl benennt den Zufall als das bestimmende Moment des Fotografischen.²³⁸ Über Katharina Sykora verweist Starl auf einen Aspekt des Zufalls, der aufgrund der Differenz in der menschlichen Wahrnehmung eines Gegenstandes und der technisch-bildlichen Wiedergabe vorkommt.²³⁹

»Der Aspekt des Zufalls wird hierdurch im Moment des Auslösens impliziter Teil des fotografischen Handelns. Dasselbe gilt für die vergleichsweise geringe Kapazität des natürlichen Auges, das sich auch beim Blick des Fotografen durch das Kameraobjektiv einschränkend vor die Linse des Apparats schiebt. Die Maschine hält immer mehr fest, als der Fotografenblick sehen kann.«²⁴⁰

Starl bezeichnet diese *nicht-gesehenen* oder *über-sehenen* Details im Moment des Auslösens als *Überschuss*, welcher nicht geplant oder vorausgesehen werden kann und somit dem Zufall überlassen ist. Dieser Überschuss zeichnet jedes fotografische Bild aus, denn die nicht intendierten Details in einer Aufnahme machen erst den Realitätseffekt aus: »Denn auch das Bewusstsein um die alltägliche Wirklichkeit konstituiert sich über die Gewissheit, dass mehr vorhanden ist, als man wahrnimmt.«²⁴¹

In Bezug auf den technischen Effekt der Langzeitbelichtung spielt dieser optische Aspekt insofern eine Rolle, als das Woodman oder d'Agata in ihren Arbeiten die bildästhetische Auswirkung dieses Effekts in ihren analogen Fotografien erst nach der Entwicklung des Films sehen und auswerten konnten. Mit der Verwendung des automatischen Auslösers, wie es bei d'Agata der Fall ist, ist wiederum das Stilmittel der Nicht-Intentionalität zu finden. Im künstlerischen Konzept der beiden ist zu beachten, dass beide den Effekt der Langzeitbelichtung als strategisches und bewusstes Stilmittel verwenden, welches die inhaltliche Aussage beider Künstler untermalt. Als rein zufällig kann die Bildsprache der beiden deshalb nicht benannt werden, denn auch in ihren Werken findet sich das Wechselspiel von Intention und Emergenz wieder.

Die Identifizierung des Zufalls im Bild lässt Starl offen, da die Intention und bewusste Wahrnehmung oder die Beiläufigkeit des Bildautors in den Details nie mit Bestimmtheit auszumachen sind. Der Betrachter wird das »Zufällige vom absichtsvoll Registrierten nicht unterscheiden können.«²⁴² Starl benennt die Funktionsweise der Kamera als »das Prinzip der Vollständigkeit« dem die Kamera teilnahmslos anhängt: »In der Fotografie tritt der Zufall als Teil einer bildlichen Ordnung auf, in der er unsichtbar aufgehoben ist.«²⁴³ Der Zufall ist im Bild laut Starl also nie endgültig auszumachen. Er nennt ihn das Geheimnis, das jedes Bild enthält. Fragen, nach dem Ansinnen des Fotografen oder der realen Verfassung der Objekte bleiben offen und verweisen auf die Poesie der Fotografie, die letztlich auf Zufällen basiert.²⁴⁴

231 William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, (Budapest: Horgy Edition, 1998), Zitat in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Hrsg. von Wilfried Wiegand, (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981), S. 59–89, hier S. 74.

232 Vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, (Hamburg: Junius, 2009), S. 68.

233 Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie« in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991) S. 370.

234 Siegfried Kracauer: »Fotografie« in: Friedrich Walter, Ruth Zellschan, Karsten Witte, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), S. 27–59.

235 Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, (Marburg: Jonas, 2012).

236 Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 69.

237 Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 279.

238 Vgl. ebd.

239 Vgl. ebd., S. 285.

240 ebd.

241 ebd. S. 286.

242 ebd.

243 ebd.

244 Vgl. ebd.

Da der Zufall nach Starl der Fotografie zwar inhärent, aber kaum auszumachen ist, präferiere ich die beschriebenen Formen des Lassens, welche innerhalb einer Strategie der Künstler*innen intentional in ihre performativen Herangehensweisen miteinkalkuliert wurden. Diese Benennung ist für eine Analyse fruchtbarer als ein Mutmaßen, welche Aspekte im fotografischen Verlauf dem Zufall überlassen wurden. Im Kapitel über die Arbeiten des Künstlers Tom Pope (Kapitel *Embracing the unexpected*) wird von der Begrifflichkeit des Zufalls Gebrauch gemacht, da er diesen explizit in seine Herangehensweise einbaut.

Konzepte des Performativen werden als interdisziplinäre Theorie und *umbrella term* für die unterschiedlichsten Analysen herangezogen. Sibylle Trawöger weist auf die Gefahr hin, dass Theorien des Performativen aufgrund ihrer umfassenden Offenheit innerhalb einer »prägnanten Analyse von Phänomenen an Kraft verlieren können.«²⁴⁵ Im Kontext dieser Analyse sind die Konzepte des Performativen jedoch von anhaltender Bedeutung: Performativitätskonzepte von Austin, Turner, Butler, Fischer-Lichte und Mersch liefern, wie bereits gezeigt, aufschlussreiche Anknüpfungspunkte für fotografische Theoretisierungen.

Ziel dieses Kapitels ist es, gerade in dieser Offenheit einen Mehrwert zu sehen, um konstruktive Aspekte der Performativität hervorzuheben und mit fototheoretischen Ideen zu verschränken. Die Perspektive dieses Kapitels ist aus der Sicht unterschiedlicher fototheoretischer Diskurse und ihrer Bezüge zur Performativität verfasst.

Das Konzept der Performativität stellt in der Fotografie ein Forschungsgebiet dar, in welchem der Klärungsbedarf aufgrund der scheinbaren Unvereinbarkeit beider medialer Charakteristika andauert: Das Ephemere des Performativen im Gegensatz zum materialisierten Bild. In ihrem Buch *Foto-Tagebücher: performative Aufzeichnung als Strategie*²⁴⁶ gibt Stefanie Loh folgende Position wieder:

»Mit der auf Prozess, Verlauf oder Handlung beruhenden Performativität kollidiert demnach das zeitliche Konzept von momenthaften fotografischen Aufzeichnungen, weil die Fotografie (...) als ein fixierter Moment in Zeit und Raum verstanden wird, der als Aufzeichnung festgehalten und wieder abrufbar ist. Als Evidenz der Vergangenheit verweist das einzelne fotografische Bild somit nicht auf eine performative Gegenwärtigkeit oder auf einen Prozess.«²⁴⁷

Diese Auffassung soll im folgenden widerlegt werden, denn die Form der Fotografie, die Gegenstand dieser Arbeit ist, **basiert maßgeblich auf Handlungen und Ereignissen, die für die Kamera ausgeführt werden.** Die Aufgabe ist daher, Überschneidungen zwischen Performativität, Fotografie und dem fotografischen Selbstportrait herauszuarbeiten.

Philippe Dubois: Der fotografische Akt

Wurde der Begriff der Handlung im Performativen bei Austin und Fischer-Lichte bereits betont, so weist Philippe Dubois 1983 in *Der fotografische Akt*²⁴⁸ auf die Bedeutung des fotografischen Handlungsaktes in Beziehung zu seiner Äußerungssituation hin. Damit beschreibt er, dass der Akt des Fotografierens grundsätzlich performativ ist. Dubois geht in seinen Thesen nicht von einem fixierten Bild aus, sondern von einem Prozess, der es hervorbringt. Er wendet sich gegen ein Verständnis der Fotografie, welches sich allein auf die Kontemplation fixierter Bilder stützt, sondern bedenkt das Zusammenspiel aller bildbestimmender Faktoren.²⁴⁹ Sein Begriff des **Bild-Aktes** bezeichnet entsprechend nicht nur die Geste des Auslösens, sondern auch den Akt der Rezeption. Der Bild-Akt wird bei Dubois als ein performativer Akt beschrieben.²⁵⁰

Indem Dubois die Äußerungssituation – den zentralen Begriff im Austinschen Performativitätskonzept – mit der Fotografie verknüpft, stellt er erstmals eine Verbindung der beiden Diskurse her. Seine Ausführungen erweisen sich für fototheoretische Diskurse als bereichernd, da sie das **Wirklichkeitsproblem der Abbildung** hinter der Hervorhebung der Handlung als sekundären Aspekt der Fotografie begreifen.²⁵¹

Im Folgenden werden Dubois Thesen in Bezug auf die Betonung der Handlung und die fotografische Indexikalität erläutert.²⁵² Die These Dubois' besagt, dass kein Foto nur als Bild betrachtet und begriffen werden kann, sondern auch und vor allem als **Resultat eines Aktes**. Er plädiert dafür, eine Theorie der Fotografie nur aus der Pragmatik des Aktes heraus zu entwickeln und sieht die Essenz der Fotografie darin, Akt zu sein.²⁵³

»Ich schlage hier so etwas wie eine gedankliche Synthese der Grundlagen der Fotografie vor, und zwar zugleich über das **Bild und den Akt**, durch den sie definiert wird, wobei sich zwischen beiden keine Trennung vornehmen lässt.«²⁵⁴

Laut Dubois kann ein fotografisch verfertigtes Bild **nicht losgelöst von seiner Entstehung durch diesen Akt und damit von seinen Konstitutionsbedingungen begriffen werden.** Die Trennung vom Endprodukt des Bildes und des Prozesses hebt Dubois auf:

245 Trawöger, *Ästhetik des Performativen und Kontemplation*, S. 15.

246 Stefanie Loh, *Foto-Tagebücher: performative Aufzeichnung als Strategie*, (Oberhausen: Athena-Verlag, 2012).

247 Loh, *Foto-Tagebücher*, S. 63.

248 Phillipe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Vorwort Herta Wolf, (Amsterdam u. a.: Verlag der Kunst, 1998).

249 Vgl. Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 40.

250 Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*. Vorwort von Wolf S. 12.

251 Vgl. ebd.

252 Auch wenn dem Diskurs der Indexikalität in dieser Arbeit Aufmerksamkeit geschenkt wird, so soll an dieser Stelle betont werden, dass die Beachtung Dubois' Thesen aufgrund seiner Betonung der fotografischen Handlung erfolgt. Der Diskurs der Indexikalität kann zwar in diesem Zusammenhang nicht ausgeklammert werden, liegt aber nicht im primären Fokus dieser Arbeit.

253 Vgl. Dubois, Vorwort von Wolf. S. 9.

254 Dubois, S. 61.

»Will man begreifen, worin die **Originalität des fotografischen Bildes** liegt, so muss man zwangsläufig den Prozess näher ins Auge fassen als das Produkt (...). Man muss nicht nur auf elementarster Ebene die technischen Modalitäten (den Lichtabdruck) berücksichtigen, sondern weitergehend die Gesamtheit der Umstände, die auf allen Ebenen den Bezug des Bildes zu seiner referentiellen Situation definieren, und zwar sowohl im Moment der Produktion (...) als auch im Moment der Rezeption (...).«²⁵⁵

Die Frage der Indexikalität nach Dubois

Dubois widmet sich in seinen Ausführungen den **drei unterschiedlichen Realitätsprinzipien** der Fotografie, um diese neu zu bestimmen. Der Mimesis-Diskurs²⁵⁶, sowie der Diskurs des Codes²⁵⁷ gelten seiner Meinung nach und auch nach heutiger fototheoretischer Auffassung als gemeinhin überholte Diskurse. Dubois gilt wie Rosalind E. Krauss und Roland Barthes als Vertreter der Theorie der Indexikalität nach Charles Sanders Peirce. Dubois' Überlegungen stellen eine kritische Synthese der Beiträge von Peirce, Krauss und Barthes dar.

Dubois' Auffassung setzt im Diskurs des Index und der Referenz, wie Peirce und Krauss, ein »Grundprinzip des physikalischen Konnexes«²⁵⁸ voraus. Laut Dubois gibt es zwar keine Fotografie ohne einen Referenten, was jedoch nicht bedeutet, dass dieser gegenständlich sein muss. Diese spezifische mediale Wiedergabe eines Referenten, konstituiert das Fotografische. Medial spezifisch daran ist, dass der Referent nicht ikonisch, sondern primär indexikalisch festgehalten und zu sehen gegeben wird. Nicht ein primär ähnliches Bild des Modells zeigt das fotografische Bild, sondern ein primär durch Berührung, durch physikalischen Konnex entstandenes Bild:²⁵⁹ »Das indexikalische Bild besitzt einen singulären Wert, weil es einzig von seinem Referenten determiniert ist.«²⁶⁰

Dubois will verhindern, dass nach der Mimesis die Referenz zum neuen epistemologischen Hindernis in der Theorie der Fotografie wird. Er sieht im Piercschen Begriff des Index' nicht nur die Möglichkeit der Beschreibung der Beziehung, die das fotografische Zeichen zu seinem Objekt hat, sondern auch eine Möglichkeit die **Macht des Wirklichen in der Fotografie zu relativieren**. Eine Fotografie ist auch dann eine Spur, ein Lichtabdruck oder Index, wenn ihr diese Verbindung zur Wirklichkeit nicht anzusehen ist. Dubois schließt, dass das fotografische Bild wie im Fall eines Fingerzeigs eine Referenz zum fotografischen Akt bildet – also zur Situation der Aufzeichnung – auch wenn dieser Bezug im Bild nicht mehr ersichtlich ist.²⁶¹

Ähnlich wie die Qualität des Performativen, die nicht Gegebenes ausdrückt, sondern eine neue Wirklichkeit hervorbringt, liegt hier eine erste Verschränkung: Die Fotografie kann in einem Weiterdenken Dubois' nicht ersichtlich auf eine Wirklichkeit verweisen, sondern eine **eigene Wirklichkeit herstellen**. Gerade im Hinblick auf die Inszenierte Fotografie (siehe ausführlich Kapitel Über Inszenierte Fotografie) erweist sie diese Annahme als sinnvoll für weitere Debatten.

Der Akt des Auslösens

»Nur in diesem unendlich winzigen Moment, in diesem Zwischenraum, in dieser Erschütterung der Dauer ist das Foto die reine Spur eines Aktes, nur in diesem Moment unterhält es zu seinem Referenten eine Beziehung der vollständigen Unvermitteltheit, der wirklichen Ko-Präsenz und der physikalischen Kontiguität.«²⁶²

Peter Geimer greift in diesem Zusammenhang auf Bernd Busch zurück, der sagt: »Sobald der Auslöser betätigt wird, ist durch den Sucher nichts mehr zu sehen – es wird jetzt dunkel, damit später alles durch die Spur des Lichts sichtbar wird.«²⁶³ In dieser Dunkelheit läge für Dubois – so folgert Geimer – das Wesen der Fotografie begründet. »Dieser Raum ist sowohl für den Fotografen als auch für den späteren Betrachter unbeobachtbar.«²⁶⁴

Den Akt des Auslösens beschreibt Dubois als **reine Spur eines Aktes und ohne menschliches Zutun als Botschaft ohne Code**.²⁶⁵ Eine Fotografie kann nicht nur von der tatsächlichen Erscheinung des von ihr Gezeigten abweichen, sie hat für sich genommen keine Bedeutung; diese kann erst nach der Aufnahme kulturell codiert werden. Die Bedeutung einer Fotografie ist also erst erfassbar, wenn man den Moment der Aufnahme, seine Bedingungen und den Referenten kennt, der auch undefinierte Realität darstellen kann.²⁶⁶ Zwar realisiert sich die Singularität des

255 Dubois, *Der fotografische Akt*. S. 68.

256 Vgl. ebd., S. 30 und S. 71. Fotografie als Spiegel des Wirklichen (Mimesis-Diskurs): Der Realitätseffekt des fotografischen Bildes wurde zunächst der mimetischen Ähnlichkeit – einer Imitation der Wirklichkeit – zwischen dem Bild und seinem Referenten zugeschrieben. Im Kontext der Abbildungsverfahren von Fotogrammen und der Camera Obscura und andere Ausführungen zieht Dubois eine Konklusion, die generell für jede Form von Fotografie gelten kann und über einen bloßen Repräsentationsstatus hinausgeht: »Als (...) Konsequenz daraus (...) bedeutet dies zum andern, dass das unter diesen minimalen Bedingungen erhaltene Bild nicht von vornherein mimetisch ist und das Objekt, dessen Spur es ist, nicht zwangsläufig abbildet (ihm ähnlich ist).«

257 Vgl. ebd., S. 28 und S. 48. Fotografie als Transformation des Wirklichen (Diskurs des Codes und der Dekonstruktion. Gegenreaktion zur Fotografie als Mimesis): Das Realitätsprinzip beruht hier in der Annahme, das fotografische Bild sei ein Werkzeug zur Analyse, Interpretation oder Transformation des Wirklichen und ist wie etwa Sprache im gleichen Ausmaß codiert. Dubois betont innerhalb dieses Diskurses das Misstrauen gegenüber einer Objektivität, Neutralität und Natürlichkeit des Mediums Fotografie. Dieses Misstrauen stützt sich auf den Glauben an eine innerliche Wahrheit des Fotografen (seiner Herkunft, seinem Geschlecht, seiner Kultur, seiner Sichtweise) die sich nicht mit dem äußeren Anschein des Wirklichen – in beispielsweise einem Portrait – deckt und sich auch nicht mit der individuellen Rezeption eines heterogenen Publikums decken kann.«

258 ebd., S. 55.

259 Vgl. Dubois, Vorwort von Wolf, S. 13.

260 Dubois, S. 49.

261 Vgl. Loh, *Foto-Tagebücher*, 2012, S. 63.

262 Dubois, S. 89.

263 Bernd Busch, *Belichtete Welt: Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995), S. 339.

264 Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 44.

265 Vgl. Dubois: »Die Fotografie als Spur eines Wirklichen« (1990) in: Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 112.

266 Vgl. Loh, S. 63.

fotografischen Bildes nach Dubois im Akt der Aufnahme, durch den jedes Foto als ein sich vollziehendes Ereignis referentiell an ein singuläres Objekt gebunden ist – jede Fotografie ist aber auch als ein singuläres Objekt referentiell an ein sich vollziehendes Ereignis gebunden und weist somit performative Qualitäten auf.

Allerdings befreit Dubois diese Referenz von einer **Bedeutungsgenerierung**. Die Fotografie bestätigt in unseren Augen zwar eine Existenz dessen, was es repräsentiert, sie sagt uns jedoch nicht, was es bedeutet.²⁶⁷

»Bisher wurde ausführlich gezeigt, dass die Fotografie als Index nachdrücklich das wirkliche einmalige und singuläre Objekt bezeichnet, mit dem es durch seine Entstehung physikalisch verbunden ist und dass es die Existenz dieses Objekts in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort nachwies. Nun muss man sich davor hüten, diese Existenzbehauptung für eine Sinnerklärung zu halten. (...) Die Stärke des referentiellen Bezugs verschmilzt mit keiner mächtigen Wahrheit. Die ontologische Kontingenz geht nicht mit einer Hermeneutik einher.«²⁶⁸

Über diese Befreiung des Sinngenerierung, schlägt Dubois weiterhin als zweite wichtigste **Bemerkung über die Grenze des Indexbegriffes** vor: Die Distanz in Raum und Zeit – der Abstand vom fotografischen Zeichen zu seinem Objekt im Hier und Dort und im Jetzt und Einst.²⁶⁹ Was uns im Bild jetzt gezeigt wird, zeigt uns eine Vergangenheit. Das fotografische Zeichen steht zwar in räumlicher und physikalischer Verbindung zu einem Objekt, verharret aber auch in einer absoluten Trennung.²⁷⁰

»Man muß das fotografische Zeichen von diesem Phantasma einer Verschmelzung mit dem Realen befreien. In der Fotografie gibt es zwar die (ontologische) Notwendigkeit einer Kontiguität zum Referenten, aber nichtsdestoweniger auch die (genauso ontologische) Notwendigkeit eines Abstands, einer Trennung, einer Zäsur. Diese Gegebenheit ist absolut zentral.«²⁷¹

Das Erläuterungsmodell Dubois' und auch von Krauss will letztendlich nicht erklären, warum ein Foto realistisch ist und der Wirklichkeit ähnelt (oder nicht), sondern lediglich darauf hinweisen, dass der abgebildete Gegenstand existiert.²⁷² Auch in der Annahme der *Botschaft ohne Code* kann eine performative Auffassung gesehen werden, da performative Handlungen zunächst in ihrer Selbstreferentialität nicht auf existente Bedeutungen zurückgreifen, sondern das Potential haben, Neues und Nicht-Vorhandenes durch die Handlung zum Ausdruck zu bringen.

Die Aktualität der Thesen Dubois'

Geimer weist darauf hin, dass Theorien der vielfach problematisierten Begriffe *Index* und *Spur* zweifellos zu den Leitmotiven der Fototheorie gehören, auch wenn es zeitweise so schien, als sei ihre Zeit abgelaufen.²⁷³ Wolfgang Kemp zieht in seiner Theorie der Fotografie gar das Fazit, diese Position sei dem heutigen Verständnis der Fotografie – gerade im Hinblick auf ihre Digitalisierung und Manipulationspotential – gänzlich verschwunden.²⁷⁴ Die anhaltende Diskussion über Krauss, Dubois oder Georges Didi-Hubermann zeigt jedoch, dass das Potential dieses Diskurses noch nicht ausgeschöpft ist und zur Weiterentwicklung anregt.²⁷⁵ Kems Kritik versteht Geimer als Plädoyer für eine ästhetische Betrachtung der Fotografie, denn wenn das Haftenbleiben am Referenten zum Wesen der Fotografie erklärt wird, entziehe man ihr die künstlerische Dimension, den Anteil des Künstlers an Intention und Gestaltung. Geimer hingegen sieht in beiden Dimensionen eine konstruktive Auffassung, das Wesen der Fotografie zu erläutern. Er sieht darin »komplementäre Eigenschaften, die je nach Bestimmung und Funktion stärker oder schwächer ins Gewicht fallen können. Die von Kemp hervorgehobene Beteiligung des Fotografen ist deshalb ebenso wenig eine statische und absolute Größe, wie die autorlose Einschreibung eine ist. Beide Modi existieren nebeneinander, und insofern besteht keine Notwendigkeit, ihre Funktionen gegeneinander aufzurechnen.«²⁷⁶

Laut Beate Söntgen befreit Dubois mit seinem Band die Fotografie sogar von der *Spur des Wirklichen*, welche von Walter Benjamin, Roland Barthes und André Bazin zum Schwerpunkt der Fototheorie proklamiert wurde. Dubois betone nämlich den Abstand, der das Foto vom Wirklichen trennt, und macht die **Fotografie zu einem Ereignis**. Das Bild wird zum Akt, bei dem weder das Subjekt noch der Referent die Hauptagenten sind. Zwar bestimmt der Fotograf den Ausschnitt und den Augenblick, doch ist es letzten Endes der unkontrollierbare Akt des Auslösens, ein Schnitt in die Zeit, den das Auslösen zur Folge hat. **Die Betonung der Bedeutungslosigkeit** setzt das Foto als Ikon, als autonomes, von der Wirklichkeit unabhängiges Zeichen ins Recht. Auf diesem Wege wird die Fotografie wiederum zur Teilhaberin an der zeitgenössischen Kunst, aus der sie gerade wegen der unterstellten Abbildfunktion lange Zeit ausgeschlossen wurde.²⁷⁷

267 Vgl. Dubois in: Stiegler, S. 114.

268 Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 86.

269 Vgl. ebd., S. 92.

270 Vgl. ebd., S. 96.

271 ebd., S. 91.

272 Vgl. Geimer, S. 54.

273 Vgl. Geimer, S. 51. Zur Kritik und Weiterentwicklung des Indexbegriffs: Vgl. Bettina Lockemann: »Fotografisches Handeln aus der Perspektive künstlerischer Praxis« in: *Fotografisches Handeln*; David Green & Joanna Lowry: »From presence to the performative: rethinking photographic indexicality«, in: David Green, Hrsg., *Where is the Photograph?*, S. 47–60.

274 Vgl. Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelnxun, *Theorie der Fotografie I–IV, 1839–1995* (München: Schirmer/Mosel, 2006), S. 32.

275 Vgl. Geimer, S. 51.

276 ebd. S. 53.

277 Vgl. Beate Söntgen, »Schnitte in Raum und Zeit – Philippe Dubois macht die Fotografie zum Ereignis«, Feuilleton, zugegriffen 19. Juli 2019, <https://www.faz.net/1.1305504>.

Die Hervorhebung des fotografischen Handlungsaktes nach Dubois wurde 2003 von David Green und Joanna Lowry in ihrem Text *From Presence to the Performative. Rethinking Photographic Indexicality*²⁷⁸ erläutert. Green und Lowry nehmen im Zuge der Digitalisierung der Fotografie seit den 1980er-Jahren eine Skepsis zum Parameter Wirklichkeit war und sehen eine fotografische Tendenz, in welcher Fotografen die realitätsverweisenden Eigenschaften der Fotografie thematisieren und eine neue Beziehung zur Realität einfordern.²⁷⁹ Sie fordern eine **Neuinterpretation und Weiterentwicklung des fotografischen Index**, in dem sie nicht nur die kausale Referenz von fotografischem Zeichen zum Objekt sehen, sondern die indexikalische Verbundenheit zu einem **Geschehen als »performative Geste«**²⁸⁰ berücksichtigen. In einer neuen Lesart der Pierceschen Theorie, sehen die beiden nicht nur die Kausalitätsbeziehung, sondern betonen die Weise wie das Zeichen auf den Vorgang des Einschreibens verweist. **Der Akt der Aufzeichnung wird somit zum indexikalischen Verweis.**

»Photographs, therefore, are not just indexical because light happened to be recorded in an instant on a piece of photosensitive film, but because, first and foremost, they were taken. The very act of Photography, as a kind of performative gesture which points to an event in the world, as a form of designation that draws reality in to the image field, is thus itself a form of indexicality.«²⁸¹

Hier werden zwei unterschiedliche Definitionen von Indexikalität sichtbar: **Die erste als physikalische Spur eines Geschehens und die zweite als performative Geste, die auf die erste Indexikalität hinweist.**²⁸² Auch Lowry und Green beziehen sich in ihrer Darstellung des performativen Akts der Fotografie auf die Sprechakttheorie Austins – und zwar insbesondere auf den Aspekt, dass Austin die Verbindung zwischen Wahrheit und Linguistik trennt. Wahrheit könne im Sinne der Sprechakttheorie nur im Zusammenhang mit einer Reihe sozialer Beziehungen der Sprechenden verstanden werden. Diese Definition eines performativen Akts entspricht der Beschreibung Dubois' für die Äußerungssituation des fotografischen Akts.²⁸³

Die Künstlerin und Theoretikerin Bettina Lockemann erkennt in ihrem Text *Fotografisches Handeln aus der Perspektive Fotografischer Praxis*²⁸⁴ die Leistung Dubois' an, weist aber auf die Problematik Dubois' im Kontext digitaler Fotografie und seinen ausschließlich semiotischen Ansatz, um Bildliches zu erfassen, hin.²⁸⁵ Sie betont in diesem Zusammenhang ihr bildnerisches Interesse:

»Als Künstlerin, der es zunächst um die Produktion von Bildern als wahrnehmbare Objekte und nicht von Zeichen geht, fühle ich mich einer phänomenologischen Bildtheorie verpflichtet, die sich mit den spezifischen visuellen Qualitäten von Bildern auseinandersetzt.«²⁸⁶

Sie schließt damit an eine Diskussion an, in der Bilder vielmehr wahrnehmbare Objekte im Sinne der Phänomenologie sind, denn Zeichen im Verständnis der Semiotik. Zu ihrem Verständnis des Performativen in der Fotografie kommt Lockemann auch über Green und Lowry, die, wie bereits erwähnt, den Akt des Fotografierens als performative Geste herausstellen. Diese Geste weise auf ein Ereignis oder einen Ort hin und werde auf diese Weise selbst zu einer Form der Indexikalität – dem performativen Indexbegriff.²⁸⁷

»These two forms of indexicality, the one existing as physical trace of an event, the other as performative gesture that points toward it, both invoke a relationship to the real that seems to be specific to the photographic image.«²⁸⁸

Green und Lowry zeigen auf, dass die Fotografie heute nicht unbedingt dazu verwendet wird, die Realität zu präsentieren, sondern vielmehr, um in einem deiktischen Sinne auf sie hinzuweisen: »The prioritisation of the deictic performativity of the photograph begins to undermine conventional notions of meaning and reference.«²⁸⁹ Obwohl Lockemann das Deiktische jenseits des referentiellen Raums der Sprache sieht und einen performativen Ansatz auch als Kritik an einer semiotischen Theorie des fotografischen Bildes als Repräsentation von Welt verstehen kann – sieht sie Lowry und Green dennoch in der

284 Bettina Lockemann: »Fotografisches Handeln aus der Perspektive fotografischer Praxis« in: Ilka Becker u. a., *Fotografisches Handeln* (Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016).

285 ebd., S. 40. Laut Lockemann hinterlässt das Licht in der digitalen Fotografie keine Spur in Form eines latenten Bildes, sondern das Licht, welches auf den Sensor trifft, wird algorithmisch zu Bilddaten umgerechnet. Wie Herta Wolf bereits im Vorwort zu Dubois beschreibt, könnten seine Thesen nicht auf eine digitale Fotografie angewendet werden: »Die Lektüre von Dubois' Text macht unhintergebar klar, dass elektronisch generierte Bilder, selbst wenn sie nachträglich belichtet, entwickelt und fixiert werden, keine Fotografien sind. Es gibt keine Fotografie nach der Fotografie, einzig elektronisch bearbeitete Fotos.« Der Frage darüber ob digitale Fotografien noch Fotografien sind, würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Festzuhalten ist, dass die Autorin die digitale Fotografie als Fotografie sieht und das Potential von Dubois' Aussagen auch für diese gilt. Die ausgewählten Künstler*innen der Arbeit sowie die Autorin selbst arbeiten mit analogen Verfahrensweisen.

286 ebd., S. 41.

287 Vgl. ebd., 46.

288 Green, Lowry in: ders., S. 48.

289 ebd., S. 59.

278 David Green, Joanna Lowry: »From Presence to the Performative. Rethinking Photographic Indexicality« in: David Green, *Where is the Photograph? (Photoworks: Brighton 2003)*, S. 47–60.

279 Green, Lowry, »From Presence to the Performative« in: ders., S. 47.

280 ebd., S. 47–60.

281 ebd., S. 48.

282 Vgl. Loh, *Foto-Tagebücher*, S. 64.

283 Vgl. Loh, S. 65.

Semiotik verhaftet.²⁹⁰ Im Rückgriff auf Dubois – und der Betonung des Moments des Auslösens – hebt Lockemann die **Gegenwärtigkeit des Fotografen** – also eine räumliche und zeitliche Anwesenheit des Fotografen vor Ort, als **performativ hervor**:

»Es ist die performative Anwesenheit der Fotografin und der Akt des Auslösens, die für die Verbindung des fotografischen Bildes mit der Welt wesentlich sind. Die Fotografin hat die Szenerie vor der Kamera selbst gesehen und sich dafür entschieden, das, was auf dem Bild zu sehen ist und nichts Anderes auf diese Weise ins Bild zu setzen. Dieses Handeln bringt jedoch – anders als die Austin'schen Performativa – nicht Realität, sondern **Bildwirklichkeit** hervor, die sich von der Realität da draußen unterscheidet und trotz möglicherweise bestehender Ähnlichkeit mit der Welt vor der Kamera nur dem Bild eignet. Indem die Fotografin mit der performativen Handlung des Auslösens Realität in Bildwirklichkeit übersetzt, **erzeugt sie ein Bild der Welt, das zu Letzterem nicht zwangsläufig ein Verhältnis der Repräsentation unterhält.**«²⁹¹

Margaret Iversen: Performative Photography

In Bezug auf Green und Lowry bringt auch Margaret Iversen den fotografischen Handlungsakt mit dem Begriff des Performativen in Verbindung und geht über die Ansicht der beiden hinaus: »However I want to explore the possibilities of performative photography beyond pointing.«²⁹² Die Untersuchung in ihrem Text *Following Pieces. On Performative Photography*²⁹³ von 2005 widmet sich auch dem fotografischen Index – in ihrem Fall mit der Betonung auf den **Effekt seines Geschehens**. Sie unternimmt den Versuch, die Überwindung des Unterschieds zwischen der als statisch betrachteten Fotografie und der prozessualen Kunst zu benennen, indem sie den Begriff performative Fotografie (**performative photography**) einführt. Mit Hilfe dieses Terminus' betont sie die **Bedeutung des Handelns beim Fotografieren**.²⁹⁴ Sie bezieht sich dabei auf einen Text von Denis Hollier mit dem Titel *Surrealist Precipitates: Shadows don't cast shadows*. Ihre Absicht besteht darin, mit den Erkenntnissen Holliers über die Surrealisten, die konzeptuelle Fotografie und Performance-Kunst der 1960er- und 1970er-Jahren mit Vertretern wie Vito Acconci oder Sophie Calle neu zu bewerten.²⁹⁵

Iversen wendet den Ausdruck **Spur** auf die Betrachtung der performativen Fotografie an, jedoch nicht in der Bedeutung, die Roland Barthes der fixierten fotografischen Spur im Sinn eines »Es ist so gewesen« in *Die*

*helle Kammer*²⁹⁶ zugewiesen hat. Iversen spricht vielmehr von einer Spur, um die **Vorstellung von Flüchtigkeit**, wie die eines flüchtigen Schattens, welche eine **vorübergehende Zeitlichkeit** besitzt, zu signalisieren.²⁹⁷

»Hollier imagines the index as shadow, as having a fugitive reality and an ephemeral temporality. Photography imagined in these terms would have a very different nature from Barthes conjuring of the uncanny photographic return of the dead. Barthes' photographs revive the image of a lost object; what I will call **performative photography tracks and records a contemporary event.**«²⁹⁸

Während Barthes erläutert, dass durch die fotografische Aufzeichnung der Moment fixiert bzw. eingefroren ist und so das Objekt (der fotografische Abzug) auf den verlorenen, vergangenen und damit toten Moment verweist, handelt es sich bei Iversen um die Vorstellung eines **gegenwärtigen Objektes**. Eine solche Fotografie folge dem Ereignis, ohne das Ergebnis zu kennen.²⁹⁹ Mit Iversens Worten: »Photography is thus conceived, not as a melancholic that-has-been but more as a future oriented and interrogative *what-will-be?*«³⁰⁰

Green & Lowry betonen den Akt des Aufzeichnens als performative Geste: **Das fotografische Hinweisen (pointing) auf ein Geschehen, wird somit zum performativen Akt.**³⁰¹ Damit steht der Produktionsprozess des Fotografierens im Mittelpunkt, wohingegen Iversen auf das »**prozessuale Geschehen innerhalb derer die Fotografie entstanden ist**«³⁰² hinweist – also auch das, was vor und für die Kamera geschieht.

290 Vgl. Lockemann in: Becker, S. 48.

291 Lockemann in: Becker, S. 49 f.

292 Margaret Iversen: »Following Pieces. On Performative Photography.« in: James Elkins, *Photography Theory*, (New York: Routledge, 2007), S. 92.

293 Iversen, »Following Pieces« in Elkins, S. 91–108.

294 Vgl. Loh, S. 66.

295 Vgl. ebd., S. 16 f.

296 Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989).

297 Vgl. Iversen in: Elkins, S. 93.

298 ebd.

299 Vgl. ebd., S. 98.

300 ebd.

301 Vgl. Green, Lowry in: ders., S. 58.

302 Loh, S. 66.

Martin Roman Deppner: Bewegung in der Handlung
Für das 27. Bielefelder Symposium über Fotografie und Medien wurde im Jahr 2006 folgender Titel gewählt: *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*.³⁰³ Im einleitenden Text der dazugehörigen Publikation fragt Martin Roman Deppner:

»Performativ ist eine Äußerung dann, wenn sie das, was sie bezeichnet selbst vollzieht. Zum Beispiel der Satz: »Ich grüße sie«. Kann ein solches Verständnis auch für die Fotografie gelten in dem Sinne, dass der Akt des Fotografierens in das Foto eingeschrieben ist, welches dieser Akt als bewusste Setzung selbst hervorbringt? Ist der Akt des Fotografierens nicht immer in der Fotografie präsent? Was wäre daran performativ?«³⁰⁴

Eine Möglichkeit, Performativitätskonzepte auf die Fotografie zu beziehen, besteht nach Deppner in einer Medientheorie, die Medien nicht nur selbst als Teil der Botschaft begreift, sondern auf die konstruktive, wirklichkeitsgenerierende Seite von Medien abzielt. Deppner argumentiert, dass es in den jüngeren, auf das Bild bezogenen Handlungstheorien nicht mehr um Repräsentation geht, sondern – ähnlich wie Dubois – vielmehr um das Bild als Vollzug dessen was es abbildet, und diese somit an Performativitätskonzepte anschließen.³⁰⁵

»Ist Bewegung nur eine Folge von Stillständen?«³⁰⁶

Das Neue an Deppners Argumentation – im Vergleich zu den bereits gehörten Theorien – ist die **Betonung der Bewegung**. Unter dem Terminus performativ kann eine Darstellung verstanden werden, in der die **Bewegung zum strukturierenden Element einer vorübergehenden Handlung wird**.

»Bilder, die im Diskurs der performativen Kulturen Einzug halten (...) basieren auf einer Konstruiertheit, die nicht einfach Wiedergabe von Bewegung meint, sondern diese als Strukturelement von Bildlichkeit in der Inszenierung begreift.«³⁰⁷

Welche Übereinstimmungen finden sich entsprechend in der Bewegung und (inszenierten) Handlung und der Fotografie?³⁰⁸ Für Charles Baudelaire stellten das **Vorübergehende, das Bewegende und die Dauer**, (*fugitif et l'immuable*) die wesentlichen Komponenten einer Ästhetik des modernen Lebens dar. »Jede Art von Schönheit habe demnach etwas Ewiges und etwas Vorübergehendes, etwas absolut und etwas eingeschränkt Gültiges.«³⁰⁹ Mit dieser Referenz zu Baudelaire deutet Deppner die Faszination vieler Fotografen für die Konstellation Flüchtigkeit und Dauer hin, die sich im fotografischen Augenblick überschneiden.³¹⁰ Aspekte dieser Konstellation finden sich auch in den Positionen Woodmans und d'Agatas wieder. In der Fotografie sieht Deppner eine Bewegungs- und Transformationsmaschine, die als »Mittlerin zur Förderung von Imagination, Emotion, Erinnerung, Assoziation, Sensation und Reflexion«³¹¹ fungieren kann. Damit beschreibt Deppner treffend den Aspekt der **Transformation als Wirkungsmacht des Performativen** bei Fischer-Lichte, indem er der Betrachtung der Fotografie nicht nur Emotionen, sondern damit verbundene Veränderungen im Denken oder Verhalten – wenn auch nur für den Moment der Betrachtung – zuweist. Fischer-Lichte weist auf diese Verknüpfung hin und nennt in diesem Zusammenhang die Publikation von David Freedberg *The Power of Images*.³¹² Welche Art von Wirkung bei der Betrachtung von Bildern ausgelöst wird, lässt sich zwar weder voraussehen noch kontrollieren, ihnen liegt aber die potentielle Fähigkeit inne »Begehren zu erwecken, sexuell erregen, Tränen auszulösen, Wut und Aggression hervorzurufen.«³¹³

Résumé: Der Aspekt der doppelten Performativität
Über Dubois, Green & Lowry, Loh, Iversen, Lockemann oder Deppner wurde – immer im Rekurs auf Austin – gezeigt, dass fotografischen Handlungen auf unterschiedliche Weise Performativität attestiert werden kann.

Aus der immanent künstlerischen Sicht, auf der diese Arbeit fußt, steht als nächstes die Frage im Mittelpunkt, welche performativen Strategien im fotografischen Prozess des Selbstportraits zusätzlich zum Vorschein kommen können.

Neben der Hervorhebung des Handlungsakts des Fotografierens, der Geste des Verweisens oder dem Effekt des Geschehens, wird im Selbstportrait eine doppelte Performativität aufgrund des körperlichen Ereignisses für die Kamera deutlich: Im fotografischen Selbstportrait kommt dem Aspekt der Handlung auf doppelte Weise Bedeutung zu: Der Handlungsakt des Fotografierens UND der Handlungsakt der performativen Aufführung für die Kamera.

Die besondere Form des Selbstportraits und ihre körperliche Aufführung als Ereignis für die Bildwerdung werden in den Mittelpunkt gerückt. Die benannten Formen

303 Vgl. Deppner, Boberg, *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*. Um aus einer Differenz heraus zu erläutern: Die gleichnamige Publikation zum Symposium Fotografie im Diskurs performativer Kulturen fasst unterschiedliche fotografische Positionen zusammen und attestiert allen eine Form von Performativität: In der Fotografiegeschichte erlangte der Aspekt der Bewegung vor der Kamera mit Eadweard Muybridges *The Horse in Motion* (1878) und seine gewonnene Wette über die Schwebephase des galoppierenden Pferdes an Popularität. Yves Kleins *Untitled Anthrompometry* von 1960 zeigen blaue Farbdrücke von körperlichen Handlungen, so dass der Fotografie die Aufgabe der Dokumentation dieser zu Teil wird. Auch Thomas Demands aufwendige Papierarbeiten kann eine performative Methode nachgesagt werden: Der tagelange Handlungsakt der Papierinszenierung für die Kamera. Zu guter Letzt ist sicherlich mit den permanenten Rollenwechseln und Geschlechterbefragungen Cindy Shermans das Performative im Dokument der Konstruktion gegeben. An dieser Stelle sei betont, dass die Art der Fotografie, welche in dieser Arbeit untersucht wird, eine andere sein wird. Das bedeutet nicht, dass diesen genannten Positionen Performativität abgesprochen wird. Der Fokus in dieser Arbeit umfasst ein Phänomen innerhalb des Selbstportraits, welche körperliche Bewegung und Handlung im Bild sichtbar machen. S. 9 ff.

304 Deppner, Boberg, Vorwort von Deppner, S. 7.

305 Vgl. ebd.

306 Zitat nach Oliver Wendel Holmes 1862, in: Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 16.

307 Deppner, Boberg, Vorwort von Deppner, S. 12.

308 Vgl. ebd., S. 9.

309 ebd., S. 10.

310 Vgl. ebd.

311 ebd., S. 15.

312 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

313 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 148.

des Lassens als Charakteristika des Performativen werden als Phänomen in dieser besonderen Form herausgestellt.

Zusammengefasst sind folgende Verschränkungen des Performativen im Handlungsprozess der Fotografie zu finden – die im Besonderen auf die Form des performativen Selbstportraits zutreffen werden.

1. Die Betonung der Handlung und Bewegung sowohl im fotografischen Prozess (Dubois, Green & Lowry, Iversen, Deppner) als auch im performativen Prozess (Austin, Fischer-Lichte).
2. Die Singularität des fotografischen Bildes (Dubois) im Akt der Aufnahme und die Singularität und Unwiederholbarkeit des Performativen (Austin, Fischer-Lichte).
3. Die Übereinstimmung des Ereignischarakters des Fotografischen (Dubois, Iversen) und des Performativen (Austin, Fischer-Lichte, Mersch)
4. Die Betonung der Flüchtigkeit und Einmaligkeit der Fotografie (Iversen) und des Performativen (Austin, Fischer-Lichte, Mersch)
5. Die Gegenwärtigkeit im Bild (Lockemann, Iversen,) und die Herstellung von Gegenwart im Performativen (Fischer-Lichte, Seel).
6. Die Betonung von Momenten des Ereignens und dem Augenblick der Vollbringung (Mersch) und dem fotografischen Augenblick (Starl, Kracauer)

Über den Augenblick

»Auf lateinisch heißt der Augenblick *momentum*, dessen Ableitung (von *movere*) nur das bloße Verschwinden ausdrückt.«³¹⁴

Fischer-Lichte als auch Mersch erwähnen den Begriff des Augenblicklichen in Bezug auf eine Ästhetik des Performativen. Wir erinnern uns, dass sich laut Mersch das Performative aus *Momenten des Ereignens* und dem *Augenblick der Vollbringung* auszeichnet (siehe Kapitel *Mersch*). Henri Cartier-Bresson widmete sich dem entscheidenden Augenblick³¹⁵, seiner Vergänglichkeit und Unverwechselbarkeit aus Sicht eines Reportagefotografen und definierte damit nachhaltig seine Art des Fotografierens.

Die Begrifflichkeit des Augenblicks stellt sowohl im Performativen als auch in der Fototheorie ein Thema dar, das von Anbeginn an auf unterschiedlichste Weise durchdekliniert wurde. In *Kritik der Fotografie* von 2012 widmet sich Starl dem Begriff zunächst aus *menschlicher Sicht*. Er nennt ihm beim Nachdenken über Fotografie eine Hürde, geht davon aus, dass es ihn gar nicht gibt und nur von uns Menschen erfunden wurde, um für die Zeit ein Maß zu verschaffen, Zeit anzuhalten oder den kürzesten Teil zu beschreiben, der uns gerade noch bewusst wird.³¹⁶

»Der Begriff des Augenblicks – zusammengesetzt aus Auge und Blick – deutet darauf hin, dass etwas wahrgenommen wird, das innerhalb des Gesichtsinns liegt. Heute versteht man darunter gewöhnlich jene kurze Zeitspanne, in der ein visuelles Erkennen stattfindet.«³¹⁷

Der Begriff des Augenblicks fand nach 1850 Einzug in *Meyer's Konversations-Lexikon* und wird definiert als »die Zeit, binnen welcher beim gewöhnlichen Blinzeln die Augen geschlossen sind und die Eindrücke der Gegenstände auf der Netzhaut noch einige Zeit währen, nachdem sie nicht mehr gesehen werden.«³¹⁸ Starl weist darauf hin, dass diese für die Fotografie bedeutende Definition im Laufe der Geschichte aus den Lexika verschwunden ist. Und das, obwohl der Begriff bemerkenswerterweise darauf hinweist, dass nicht das Reale gesehen wird, sondern ein Nachbild bei geschlossenem Auge – ähnlich wie ein latentes Bild.³¹⁹ Auch Starl verweist auf die medienspezifische Seite des Augenblicks und tritt dem Begriff fast skeptisch gegenüber:

»Die Fotografie dagegen verbreitet die Illusion, der Augenblick wäre existent, zumindest er sei es gewesen, als die Kamera in Aktion getreten ist (...).

314 Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, (Stuttgart: Reclam Verlag, 1992), S. 81.

315 Vgl. Henri Cartier-Bresson: »Der entscheidende Augenblick (1952)« in: Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*.

316 Vgl. Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 16.

317 ebd.

318 ebd.

319 Vgl. ebd., S. 17.

Der Augenblick ist eine Erfindung der Fotografie und ihrer Pose. (...) Indem sie eine Vorstellung liefert, bei der sie **einen Stillstand als Teil der Bewegung inszeniert**, als würde sie der Zeit Einhalt gebieten.«³²⁰

In seinem Essay *Die Photographie* von 1927 betont Siegfried Kracauer, dass im Augenblick der Aufnahme die Fotografie das Dargestellte aus der Zeit herausnimmt. Es ist nicht die Zeit, die abgebildet wird, sondern »die räumliche Konfiguration eines Augenblicks.«³²¹ Das Bild hält das Dargestellte nicht lebendig, sondern bestätigt seine Abgeschiedenheit. Im Augenblick der Aufnahme fällt der sichtbare Beweis der gewesenen Existenz mit der Einsicht in die zeitliche Ferne des Gezeigten zusammen. Somit beschreibt Kracauer erstmals die Fotografie im **Zusammendenken von Dauer und Verschwinden**.³²²

John Berger formuliert es so: »Zwischen dem aufgezeichneten und dem gegenwärtigen Augenblick, da wir eine Photographie betrachten, gähnt ein Abgrund.«³²³

Gerade im Hinblick auf analoge Verfahrensweisen – wie dies von der Autorin selbst und den besprochenen Positionen praktiziert wird – sieht Dubois in diesem Abgrund eine besondere Eigenschaft in der Fotografie, welche Spannung und Intensität beim Fotografieren auslöst:

»Versuchen wir uns doch auszumalen, was wir bei diesem Akt erleben: Alle unsere Sinne sind angespannt, unser ganzes Wesen konzentriert sich auf die Kontrolle der Parameter der Aufnahme, auf die Fokussierung der Szene und auf das Harren auf den entscheidenden Augenblick. Beobachten wir unsere Situation, nachdem wir in Sekundenschnelle mit dem Zeigefinger den Auslöser betätigt und das Klicken gehört haben, nachdem der Film also belichtet und das Bild im Kasten ist, befinden wir uns im Grunde in der merkwürdigen und faszinierenden Situation desjenigen, der zwar weiß, dass das Bild da ist, geschossen ist, aufgenommen ist: und dennoch kann er das noch virtuelle, potentielle, dem Blick noch nicht zugängliche Bild nicht sehen. Und nun kommt die Zeit voll und ganz zum Tragen. Das Bild ist latent, und wir sind zum Warten genötigt. Und unsere ganze Ungeduld ist machtlos gegenüber dieser Fatalität.«³²⁴

Das Zitat Dubois' trifft auf eine dokumentarische Art der Fotografie zu, in welcher der Fotograf – ähnlich wie bei Cartier-Bresson beschrieben – auf den richtigen Moment wartet, bis er auslöst. Die folgenden Akteur*innen des Selbstportraits stehen entsprechend nicht selbst hinter der Kamera, weshalb dem Moment des Auslösens ein anderer Stellenwert zuteil wird: Da ihre Herangehensweise eher von prozessualer Natur ist, warten sie nicht auf *den einen richtigen Moment des Auslösens*. Da die eigenen körperlichen Bewegungen festgehalten werden, in der das menschliche Auge des Performers ohnehin nicht den richtigen Moment bestimmen kann, ist eine autonome Ästhetik der Bewegung (oft innerhalb von Langzeitbelichtungen) von entscheidender Natur. Damit können zusammengefasst folgende Aspekte des Loslassens im Moment des fotografischen Augenblicks im performativen Selbstportrait festgehalten werden:

1. Die Kontrollabgabe an den Augenblick: Die Künstler*innen dieser Arbeit kontrollieren die Situation bis kurz vor dem Auslösen. Sie gestalten das Bild mit der Wahl des Kamerastandortes und der Belichtung etc. – den Augenblick des Auslösens geben sie, zum Beispiel mittels Selbstauslöser, ab. Sie lassen diesen Augenblick bestimmen.

2. Das Loslassen an eine fotoautonome Bestimmung der Ästhetik der Bewegung (in Langzeitbelichtung): Da das menschliche Auge nicht die materielle oder analoge Sichtbarmachung einer Stilllegung einer Bewegung bestimmen kann (siehe Wette über das galoppierende Pferd von Muybridge) oder auch nicht die Spuren der Langzeitbelichtung einer körperlichen Bewegung voraussehen kann, definiert der Augenblick des Auslösens die Bildwerdung.

3. Aufgrund der analogen Arbeitsweise, wird – wie bei Dubois beschrieben – ein zeitlicher Abstand zwischen Augenblick der Bildwerdung und sichtbarem Bild (Abzug) deutlich. Diese Tatsache erscheint aus diesem Grund interessant, da in heutigen digitalen Zeiten, das Bild sofort auf dem Display kontrolliert werden kann. Dieser **analogbedingte Kontrollverlust** – der jahrzehntelang der Fotografie inhärent war – gewinnt deshalb in heutigen digitalen Zeiten eine erneute Aufmerksamkeit.

320 Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 17.

321 Siegfried Kracauer: »Die Photographie« in: ders., Karsten Witte, *Das Ornament der Masse: Essays*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994), S. 32.

322 Vgl. Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 130 f.

323 John Berger, *Der Augenblick der Fotografie*, (London: Penguin Books, 2013), S. 86.

324 Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 93.

»Weil aber fotografische Bilder nur mittels einer – zwischen dem Fotografen (...) und dem Endprodukt Fotografie intervenierenden – Maschine zu erzielen sind, der das unmittelbare Verfertigen der Bilder automatisch obliegt, (...) bedarf es komplexer Argumentationsstrategien, um die Originalität von Fotografien und die Individualität der sie hervorbringenden Fotografien zu untermauern.«³²⁵

Zeichnen sich performative Herangehensweisen im fotografischen Selbstportrait durch ereignishaftes Handeln für die Kamera aus, stellt sich die Frage, zu welchem Zeitpunkt Fotograf und Apparat in diese Handlungsabläufe involviert sind, wie diese Handlungsmacht verteilt ist oder bewusst abgegeben wird.

Liegt der Ursprung des Unvorhergesehenen im Performativen nach Fischer-Lichte in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Publikum, so ist dieser in einer veränderten Form im performativen Selbstportrait zu finden. Liegt in dieser Aufführungsform keine Ko-Präsenz zwischen dem Performer und einem Publikum vor, da der ausgeführte Handlungsakt ausschließlich für die Kamera aufgeführt wird, kann entsprechend keine direkte Reaktion der Wahrnehmenden den Verlauf der Performance beeinflussen. Wie bereits darauf hingewiesen, spricht Fischer-Lichte auch Dingen die Fähigkeit zu, Handlungen zu beeinflussen. Betrachtet man also die Rolle der Kamera als gegenwärtiges Objekt im Raum, so könnte ihr eine neue Bedeutung zuteilwerden: Durch die ihr verliehene Handlungsmacht, kann sie auf den Ablauf der sich ereignenden Handlung insofern Einfluss nehmen, als dass sie für die Bildwerdung verantwortlich ist.

Dieses Kapitel gibt einen Überblick zu diesem Thema wieder und setzt sich mit der Kooperation der Fotograf*in mit dem Apparat auseinander, um untersuchen zu können, wo im Handlungsablauf Intentionen und Kontingentes auftaucht. In einer fotohistorischen Herleitung wird eine Neudeutung und Weiterentwicklung einer *Negativen Theorie* stattfinden, aus der sich vielversprechende Sichtweisen, sowohl auf den Subjektbegriff, als auch auf das Medium der Fotografie, ereignen können.

Historische Herleitung

Joseph Pennell fragt sich 1897 in seinem Aufsatz *Is Photography among the Fine Arts*, ob dem Fotografen überhaupt eine Autorschaft zuteilwird und ob die Kamera nicht eigens für die Bildwerdung verantwortlich ist:³²⁶ »Wer also macht das Bild? Denn was auch immer der Fotograf tut, wenn er den Auslöser betätigt, eins macht er sicherlich nicht – das Foto.«³²⁷ Folgt man Pennell, so setzt der Fotograf einzig eine Maschine in Gang, die für ihn das Bild

generiert: »Sie leistet die Arbeit der Repräsentation, und so kann jedem – zufällig – eine gute Fotografie gelingen. Dank der Verwendung der Maschine gibt der Operator die Kontrolle, die ihm als einmaliger Person über ein einmaliges Bild zukommt, auf.«³²⁸

In Annahme dieser Unterlegenheit des Fotografen bedenkt Pennell jedoch nicht die Handlungen, die vor und nach der Aufnahme stattfinden – zum Beispiel die Auswahl des Motivs, des Lichts und die damit verbundene Stimmung und die Gestaltung des Bildaufbaus, die Bestimmung der Pose oder die Retusche in der Dunkelkammer. Pennell kann außerdem zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen, dass einst jegliche künstlerische und konzeptionelle Fotografie nicht nur auf Repräsentation oder registrierende Abbildung aus ist und der inszenierende Eingriff des Menschen nicht automatisch eine Schmälerung der Realitätsmaxime bedeutet (Siehe Kapitel *Über Inszenierte Fotografie*). Sei es die subjektive Dokumentation oder die cineastische Inszenierung – die zeitgenössische künstlerische Fotografie, die Gegenstand dieser Arbeit ist, basiert maßgeblich auf Intentionalität oder bewusst eingesetzte Nicht-Intentionalität. Das heißt, die Idee, Wirkung oder Aussage einer Fotografie, die Hinterfragung des Wirklichen, das Aufbrechen und Ausloten medialer und gesellschaftlicher Konventionen, Kommentare zu zeitgenössischen Zuständen, oder das Hinweisen auf Missstände obliegen keinesfalls nur der Maschine, sondern im Anliegen, in der Strategie und der unverkennbaren Bildsprache des Künstlers.

Sieht man anhand dieser Argumente über Pennells Annahme hinweg, bleibt trotzdem die Frage im Raum, welchen Stellwert dem medienspezifischen Akt des Auslösens zu Teil wird. Herta Wolf äußert sich im Vorwort zu Dubois Werk folgendermaßen:

»Gerade im Akt des Auslösens manifestiert sich der radikal neue – ontologische (wenn man so will) – Status fotografischer Bilder. In ihm wird deutlich, dass die Fotografie ein kategoriell neues Darstellungsprinzip realisiert, das einzig durch den Rekurs auf die und das Herausarbeiten der medienspezifischen Merkmale der Fotografie zu begreifen ist.«³²⁹

Wie bereits erwähnt, greift Dubois in seiner Abhandlung über das theoretische Dispositiv des Fotografischen die Verwunderung von Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts wieder auf, die sich gefragt hatten, was eigentlich passiert, wenn der Auslöser der Kamera betätigt wird. Seine Ausführungen beschreiben die Fotografie als Medium aus sich heraus, weshalb sie ihren Ausgang vom fotografischen Ereignis schlechthin haben: dem Augenblick des Auslösens. Die These Dubois' ist, wie bereits erwähnt, dass kein Foto nur als Bild betrachtet und begriffen werden kann, sondern auch und vor allem als Resultat

325 Dubois, Vorwort von Wolf. S. 7.

326 Vgl. ebd., S. 8.

327 Vgl. Joseph Pennell, Zitat in: Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* (Berkeley: University of California Press, 1988), S. 217 f.

328 Vgl. Pennell in: Michaels, ebd.

329 Dubois, Vorwort von Wolf. S. 9.

eines Aktes.³³⁰ Der Bild-Akt bei Dubois beschreibt als performativen Akt, die **Geste des Auslösens**, sowie den **Akt der Rezeption**. Wird die Fotografie als Resultante eines Bild-Aktes begriffen, bedeutet dies, dass keine Fotografie außerhalb ihrer Konstitutionsbedingungen rezipiert und verstanden werden kann. In diesem Sinn kann eine Theorie der Fotografie nur aus der Pragmatik des Aktes, aus dem, was sich während der Bildwerdung abspielt, entwickelt werden: »Wenn es denn ein Wesen, eine Essenz der Fotografie gibt, dann liegt diese darin, Akt zu sein.«³³¹

In Rekurs auf William Henry Fox Talbot beschreibt Geimer zwei Erklärungsmodelle der Fotografie: Die Erzeugung eines fotografischen Bildes einerseits als zielgerichtetes Tun, dem andererseits ein Anteil an *natürlicher Magie oder Zauber* zugesprochen wurde.³³² Dieser Moment der Magie oder Entzogenheit, in dem das Bild entsteht, wird bei Dubois als Zwischenraum beschrieben, in dem das Foto »zu seinem Referenten eine Beziehung der vollständigen Unvermitteltheit, der wirklichen Ko-Präsenz unterhält.«³³³ Der Fotograf ist aus dieser Beziehung ausgeschlossen. Er agiert davor und danach, nicht im »Moment der natürlichen Einschreibung« selbst.³³⁴ Mit »natürlich« kann auf »autorlos« geschlossen werden und damit die **selbsttätige automatische medienspezifische Tätigkeit des Apparates** nachdem der Auslöser betätigt wurde. Wenn Fox Talbot sagt: »Es ist nicht der Künstler, der das Bild hervorbringt. Das Bild macht sich von selbst.«³³⁵ weist er auf einen Diskurs in der Fototheorie über Benjamin, Bazin, Baudrillard oder Barthes auf die so genannte *Negative Theorie* der Fotografie hin. Diese Perspektive auf die Fotografie stellt die unerklärlichen Prozesse der *Black Box – Fotokamera* in den Fokus und schließt eine Intervention von Künstlerhand aus.³³⁶ Geimer weist in seinem Kapitel darauf hin, dass diese *Negative Theorie* mit Diskursen zu Absichtslosigkeit, Unvorhersehbarkeit und Automatismus fälschlicherweise als unzulängliche Methode gesehen wird, da sie mit ihrem Verweis auf den Moment des Entzugs in der Funktionsweise des Mediums bereits angelegt ist.³³⁷ Welche Möglichkeiten einer egalitären Kooperation lassen sich also vollziehen?

Auch wenn Rudolf Arnheim zu den genannten Vertretern der *Negativen Theorie* zählt, so erinnert er in seinem Text *Die Fotografie – Sein und Aussage*³³⁸ daran, dass der Fotograf im Moment der Bildherstellung **nicht notwendigerweise bewusst agieren, etwas sehen oder auch nur anwesend sein muss**. Er erkennt allerdings die gestalterischen Eingriffe des Fotografen im Hinblick auf die künstlerische Bewertung an. Sie ist allerdings keine notwendige Bedingung für die Bildwerdung.

In diesem Punkt liegt die gewinnbringende Perspektive Arnheims – und möglicherweise allgemein in einer Neudeutung der *Negativen Theorie*: Innerhalb des hier vorgestellten performativen Selbstportraits liegt die intendierte Gestaltung des Bildes gerade darin, dass Automatismen stattfinden sollen, die Kontrolle abgegeben und eben nicht bewusst agiert wird. Dieses bewusste Zulassen des Automatischen, des Nicht-Intentionalen und des Unvorhergesehenen ist in der künstlerischen Strategie dieser Positionen maßgeblich verankert. Arnheim sagt weiterhin, dass der Anteil des Apparates und der Anteil des Fotografen einander ergänzen – ihre jeweilige Gewichtung variiert von Fall zu Fall.³³⁹

Performativität als Medialität

Innerhalb des von Martina Leeker entwickelten Performativitätsbegriffes, wird ein Potential gesehen, eine negative Polarisierung von Mensch/Kunst und Technik zu überwinden. Ihre Erläuterungen eines *nachmodernen* Performativitätsbegriffes, zeichnen sich dadurch aus, »dass die Medien als eigentätige (aber nicht intentionale) Systeme entworfen werden, die sich der Kommunikation mit dem Menschen entziehen.«³⁴⁰ Im Zuge einer Performativierung der Medien, welchen die Fähigkeit zugesprochen wird Wirklichkeit zu generieren, wird »der Körper selbst als ein (...) performatives Medium entworfen, das folglich dem intentionalen Zugriff des Menschen entwischt.«³⁴¹

Sieht Leeker die kulturelle Bedeutung intermedialer Begegnungen in der ambivalenten Gleichzeitigkeit einer »subjektbezogenen und intentional handhabbaren und auch einer nachmodernen, das heißt *entwischenden* Vorstellung von Performativität«, ³⁴² so gilt diese Ambivalenz auch für die ephemere und transitorische Ästhetik des performativen Selbstportraits. Ebenso wie die Handlungen innerhalb dieser fotografischen Form, setzt sich auch Leekers Auffassung von *nachmoderner* Performativität aus einem Zusammenspiel von Intentionalität und Nichtintentionalität zusammen.³⁴³

330 Dubois, *Der fotografische Akt*, Vorwort von Wolf, S. 9 ff.: »In der philosophischen Tradition wurde der Begriff Akt schon von den Scholastikern verwendet, die darunter das, was sein macht verstanden; der Terminus Akt drückt die Passage der Möglichkeit (der Potentialität) in die Existenz aus. Wenn der Akt beinhaltet, daß einem Zustand zum Sein verholfen wird (ein Sein-Machen) bedeutet dies, daß sich der Akt aus zwei Repräsentationsaussagen, dem Machen und dem Zustand, dem Sein zusammensetzt. Das Sein wird dabei vom Machen gelenkt.«

331 ebd., S. 9.

332 Vgl. Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 61.

333 Dubois, S. 88 f.

334 ebd., S. 54.

335 William Henry Fox Talbot, »Brief an den Herausgeber der Literary Gazette vom 30. Januar 1839«. Zitat in: Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 61.

336 Vgl. Geimer, S. 60–69, Kapitel »Negative Theorie: Automatismus – Absichtslosigkeit – nicht von Menschenhand gemachte Bilder«.

337 Vgl. ebd., S. 69.

338 Rudolf Arnheim: »Die Fotografie – Sein und Aussage« in: ders., *Die Seele in der Silberschicht: medientheoretische Texte: Photographie – Film – Rundfunk*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

339 Vgl. Geimer, S. 67.

340 Leeker, *Maschinen, Medien, Performances*, S. 233.

341 ebd., S. 233.

342 ebd., S. 234.

343 Vgl. ebd., S. 281.

Eine neue Form von Subjektivität – nach einer »poststrukturalistischen Dekonstruktion moderner Subjektivität« – kann dabei in einem Antizipieren »einer diskursiv hergestellten Medialität der menschlichen Existenz gesehen werden«, in welcher sich Eigentätigkeit und Intention aus »performativen symbolischen und technischen Welten« generiert.³⁴⁴ In performativen Handlungen wird ein Subjekt als ein vorgängiges angesehen und »subjektive Konstruktion von Wirklichkeiten« generiert.³⁴⁵

Die Leistung einer Performativität als Kulturtechnik besteht also darin, ein Subjekt (...) durch die Eigentätigkeit (nicht Vermenschlichung) der Medien zu generieren und Medien aufgrund der Zuschreibung von bestimmten Verfahrensweisen und Wirkungen zu deuten.³⁴⁶

Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und Akteur-Medientheorie (AMT)

Da es sich bei fotografischen Akten um die Verknüpfung von menschlichen Akten und nichtmenschlichen Akten handelt, wird im Folgenden ein Einblick in die ANT und die daraus entwickelte AMT geworfen.

Die ANT wurde Anfang der 1980er-Jahre am *Centre de Sociologie de l'Innovation* der Pariser *Ecole des Mines* von Bruno Latour, Michel Callon, Madeleine Akrich, John Law und weiteren als empirische Praxis entwickelt. Sie betrachtet die Gesellschaft als netzwerkartig verbunden, ermöglicht eine Darstellungsweise, die das Soziale und Technische zusammen denken lässt und wendet sich gegen a priori gesetzte Dichotomien wie Objekt-Subjekt, Natur-Gesellschaft, Innen-Außen oder Mikroebene-Makroebene.³⁴⁷ Stattdessen wird die Welt als dynamisches Beziehungsgeflecht heterogener Entitäten betrachtet, in welchen die Unterscheidung in menschliche und nicht-menschliche Akteure aufgehoben und die Rolle der Medien hervorgehoben wird.³⁴⁸ Die Konzeption der ANT beruht auf einem neuen Verständnis der Begriffe Handlungsinitiative oder Handlungsmacht (agency), Akteur (actor) und Aktant (non human actor). Der Begriff der Handlung wird definiert als eine Kapazität, die Auswirkungen haben kann. Handlung ist somit nicht allein eine Eigenschaft von Menschen, sondern einer Assoziation heterogener Entitäten, welche sowohl menschliche (humans) als auch nichtmenschliche Wesen, Dinge und Objekte (non-humans) umfassen.³⁴⁹

»Ein Charakteristikum dieser Art der Beschreibung ist es, alle irgendwie beteiligten Entitäten gleichberechtigt als Akteure anzuerkennen. Ein Akteur »can literally be anything provided it is granted to be the source of an action«³⁵⁰; oder anders gesagt: »(...) Jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, [ist] ein Akteur.«³⁵¹

Aufgrund der Problematik des Netzwerkbegriffs im Sinne eines missverständlichen Verhältnisses zur sozialen Netzwerktheorie oder einer etwaigen Bevorzugung technischer Netzwerke³⁵² hat Latour den Begriff des Arbeits- oder Handlungsnetzes (worknet, action net) bevorzugt und verdeutlicht, dass Netzwerke immer prozessuale und performative Akteur-Netzwerke sind.³⁵³

Der von Erhard Schüttelpelz und Tristan Thielmann herausgegebene Sammelband *Akteur-Medien-Theorie*³⁵⁴ widmet sich der Diskussion um die Anknüpfungspunkte der theoretisch-methodischen Grundlagen der ANT an gegenwärtige Medientheorien und fragt, ob die Schriften der ANT nicht bereits eine medientheoretische Systematik enthalten, »die nur noch einer Präzisierung und Verallgemeinerung bedarf.«³⁵⁵ Die Attraktivität der ANT für die Medienforschung ließe sich an folgenden Punkten erörtern: **Die Verknüpfung von menschlichen und nicht-menschlichen Elementen.** Schüttelpelz sieht in seinem neu gedeuteten Begriff der Agentur eine »Zusammenfügung von delegierten Handlungen.« Innerhalb dieser Handlungsdelegationen sind auch Delegationen an Medien zu verstehen. Zentral in den Schriften zur ANT ist die Betrachtung von Operationsketten, »durch die Formen der Handlungsinitiative zwischen den beteiligten Größen aufgebaut, verknüpft und umverteilt werden.«³⁵⁶ Dieser Ansatz ermögliche die Dichotomie zwischen einem entweder technischen oder menschlichen Apriori zu verabschieden, um vielmehr die wechselseitigen Übertragungs-, und Konstitutionsprozesse in den Vordergrund zu rücken und zu analysieren.³⁵⁷ Schüttelpelz fasst das theoretisch-methodische Programm einer AMT wie folgt zusammen:

»Eine *Akteur-Medien-Theorie* nimmt ihren Ausgangspunkt (...) von der Betrachtung der *agency*, des *agencement*, der *Agentur*: alles das, was bei

³⁴⁴ ebd., S. 235.

³⁴⁵ ebd., S. 240.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 282.

³⁴⁷ Vgl. Tristan Thielmann, Jens Schröter: »Akteur-Medien-Theorie« in: Jens Schröter, Hrsg., *Handbuch Medienwissenschaft*, (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2014), S. 148.

³⁴⁸ Vgl. Thielmann, Schröter: »Akteur-Medien-Theorie« in: Schröter, ebd.

³⁴⁹ Heike Jöns, »Akteurnetzwerktheorie«, Lexikoneintrag. www.spektrum.de, zugegriffen 5. August 2019.

³⁵⁰ Bruno Latour: »On Actor Network Theory – A Few Clarifications« in: ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, (Berlin: Suhrkamp, 2010), S. 123.

³⁵¹ Thomas Hensel, Jens Schröter: »Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft« in: Josef Früchtel, Maria Moog-Grünwald, Hrsg., *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 57/1, (Hamburg: Felix Meiner, 2012), S. 7.

³⁵² Vgl. Thielmann, Schröter, in: Schröter, S. 151.

³⁵³ Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

³⁵⁴ Tristan Thielmann, Erhard Schüttelpelz, Peter Gendolla, *Akteur-Medien-Theorie*, (Bielefeld: Transcript, 2013).

³⁵⁵ Schüttelpelz: »Elemente einer Akteur-Medientheorie« in: Thielmann, ders., Gendolla, S. 9.

³⁵⁶ ebd., S. 15.

³⁵⁷ Vgl. Markus Spöhrer, »Rezension im erweiterten Forschungskontext: Akteur-Netzwerk-Theorie (Tristan Thielmann & Erhard Schüttelpelz: Akteur-Medien-Theorie)«, *MEDIENwissenschaft* 04/2014, Schüren Verlag, Marburg.

einer anderen Größe eine Handlungsinitiative auslösen kann, kann als Ausgangs-Größe einer Handlungsinitiative, und in seiner Verknüpfung als strukturierte Form einer *delegierten Handlung* betrachtet werden – egal ob es in anderer Betrachtung als soziale, technische natürliche oder semiotische Größe erscheint.«³⁵⁸

Eine Medienwissenschaft der Zukunft wäre dann eine Wissenschaft von der Vermittlung, Vernetzung und der wechselseitigen Übersetzung von menschlichen wie nicht-menschlichen Akteuren gleichermaßen.³⁵⁹

Fotografisches Handeln: ANT und Fotografie

Die Tagung *Fotografisches Handeln*, die 2014 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig veranstaltet wurde, entwickelte ein **Verständnis des fotografischen Dispositivs als Handlungsgefüge**. Im Vorwort der gleichnamigen Publikation weist auch Ilka Becker auf die Leistung Dubois' hin und betont, dass das Novum seiner Theorie nicht darin bestehe, den Index ins Zentrum gestellt zu haben, sondern die Trennung zwischen dem performativen Akt der Aufnahme, dem Prozess der Bildentstehung, dem Produkt und der Rezeption im Begriff des Bild-Akts aufgehoben zu haben. Der wesentliche Anteil, der darin dem fotografischen Verfahren selbst zukommt, liegt für Dubois im fototechnischen Automatismus, mit dem die Welt sich in das Bild einschreibt.³⁶⁰ Die für den fotografischen Akt konstitutiven Anteile des Fotografen liegen wiederum in der Wahl des Sujets, des Ausschnitts, der Brennweite, der Bildschärfe, des Blickwinkels etc.³⁶¹ Damit beschreibt Dubois eine Dichotomie, die über die ANT oder AMT auf einer konstruktiveren Ebene reflektiert werden kann. Denn wenn der Fotograf im Moment des Auslösens seine Handlungsmacht an die Gesetze der Mechanik und Chemie abgibt oder delegiert, schließt sich die Frage an, wie Akteur-Netzwerke bisher kunst- und medienwissenschaftlich reflektiert worden sind und welchen Stellenwert dem Fotografischen darin zuteil wird. Denn wie Becker feststellt, bildet das Fotografische bislang »eine auffällige Leerstelle innerhalb der ANT«.³⁶²

In *Tausen Plateaus* bringen Gilles Deleuze und Félix Guattari mit dem Begriff des *agencement* eine Alternative zum intentionalen Handlungsbegriff ins Spiel:³⁶³

»Sie verstehen darunter ein Ensemble von **emergenten** Verbindungen oder Assoziationen zwischen heterogenen Elementen und einer ununterbrochenen Bewegung, die diese Zusammensetzung immer weiter vorantreibt.«³⁶⁴

Der Doppelcharakter des *agencement* wird in seinen deutschen Übersetzungen als Gefüge oder Verkettung bezeichnet. Das Gefüge meint die räumliche Anordnung, die Verkettung beschreibt den Prozess. Das *agencement* will nicht nur einzelne Elemente bestimmen, als vielmehr ihre wechselhaften Beziehungen zueinander. Im Hinblick auf den fotografischen Prozess könnte man von Verkettungen sprechen, die sich in der künstlerischen Gestaltung, im Akt des Auslösens, in der Rezeption oder Distribution wiederfinden.³⁶⁵

Im Unterschied zu den Begriffen des Gefüges oder der Verkettung weist die englische Übersetzung *agency* auf eine Form der Handlungsmacht hin. Diese Handlungsmacht könne allerdings auf autonome Akteur*innen und handlungsmächtige Subjekte hinweisen. Genau diese Vorrangigkeit eines Autor-Subjekts will der Begriff des *agencement* unterwandern. Die Betonung der Tatsache, dass es im *agencement* keine vorgängig definierte Autorschaft gibt, weist auf eine Gemeinsamkeit mit der ANT hin – deren Vertreter Bruno Latour sich auf Deleuze bezieht: Beide verstehen Akteurschaften als wechselnde, sich prozessual herausbildende kollektive Verkettungen, in deren Zuge sich die Akteure erst formieren. Folglich sind weder Handlungsmacht noch Subjekt- oder Objektpositionen von vorneherein festgelegt, sondern sollen vielmehr überwunden werden.³⁶⁶

In Bezug auf die Kunst stellt sich die Frage, ob die Rolle des Künstlers als eine Art von »ideologischer Illusion«³⁶⁷ aufgelöst wird; vom *Tod des Autors* ist in der ANT allerdings nicht die Rede. Laut Thomas Hensel und Jens Schröter sind Künstler*innen mit ihren spezifischen und irreduziblen Handlungspotentialen selbst Teil des Netzwerks: »Der Künstler ist ebenso unverzichtbar wie andere bereits genannte Akteure. So gesehen wäre ein großer Gewinn einer an der ANT orientierten Diskussion, aus einer steril gewordenen Dichotomie herausführen zu können.«³⁶⁸

Die ANT versteht, wie erwähnt, Handlungsmacht nicht als Eigenschaft festgelegter Handlungsprogramme, sondern als relationales Gewebe aus Akteurschaften, in die sowohl menschliche als auch nicht menschliche Akteure eingebunden sein können. Medialität spielt in Form

358 Schüttelpelz: »Elemente einer Akteur-Medientheorie« in: Thielmann, ders., Gendolla, S. 57.

359 Vgl. Spöhrer, »Rezension im erweiterten Forschungskontext: Akteur-Netzwerk-Theorie (Tristan Thielmann & Erhard Schüttelpelz: Akteur-Medien-Theorie)«.

360 Vgl. Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 88.

361 Vgl. Becker, *Fotografisches Handeln*, S. 20. Becker benennt den destabilisierenden Effekt Dubois' auf eine künstlerische Fotografie in dem er sagt: »Aus dem künstlerischen Akt resultiert kein Produkt, kein autonomes getrenntes Werk, kein stabiles und festes Zeichen, das nachträglich anstelle des im Augenblick stattgefundenen zirkulieren könnte.« Warum Dubois davon ausgeht, das jegliche künstlerische Fotografie davon ausgeht, dass das Werk den Augenblick als Substitut ersetzten möchte bleibt ungeklärt.

362 Becker, S. 28 f.

363 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, (Berlin: Merve, 1993), S. 330.

364 Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, ebd.

365 Vgl. Becker, S. 24.

366 Vgl. ebd., 25 ff.

367 Hensel, Schröter: »Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung« in: Früchtl, Moog-Grünwald, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, S. 10.

368 ebd.

von Hilfsmedien entweder von Intermediären (intermediares) oder Mediatoren oder Mittlern (mediators) eine Rolle. Bruno Latour versteht unter Intermediären solche Elemente von Handlungsketten, die als transparente Zwischenglieder fungieren und Handlungsmacht nur über- oder weitertragen. Mittler hingegen können eine Eigenmacht in sich tragen; Latour schreibt ihnen sogar eine gewisse Autonomie zu.³⁶⁹ An diese Prämissen knüpft die Akteur-Medien-Theorie an: Wie Erhard Schüttpeitz feststellt, können Medien sich in diesem Sinne nur kooperativ und wechselseitig im Rahmen von Operationsketten herausbilden, die sich als materielle, mediale und personale Verknüpfungen niederschlagen.³⁷⁰ Dabei muss man nicht unbedingt bei Einzelmedien landen, denn: »Der Gewinn einer Betrachtung medialisierter Abläufe durch eine ANT besteht gerade darin, nicht vorab festzulegen, wo man *die Medien* in einer Handlungsverknüpfung findet.«³⁷¹

Geimer findet in *Bilder aus Versehen*³⁷² bereits eine Verknüpfung der ANT an die Fotografie und den experimentellen ästhetischen Prozessen aus den Anfängen, welche sich durch hybride Autorschaften auszeichnet:

»Die Fotografie ist demnach weder als menschliche Erfindung unverhofft in die Welt gekommen, noch wurde sie eines Tages in ihrer natürlichen, immer schon vorhandenen Latenz entdeckt. Ohne die Konstruktion mobiler Kameras und lichtstarker Linsen, ohne erfolgreiches Experimentieren und Nachdenken, ohne überlieferte Notizen, Briefwechsel und Begegnungen wäre sie ebenso wenig zustande gekommen wie ohne die Wellenlänge des Lichts oder die Reaktion von Salzen, die nicht erfunden werden konnten. (...) Teile dieses historischen Amalgams traten erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Erscheinung, andere Teile waren lange Zeit zuvor bereits vorhanden.«³⁷³

Überträgt man diese Erkenntnisse von der Erfindung der Fotografie auch auf künstlerische Prozesse im fotografischen Selbstportrait, lässt sich auch mit Geimer festhalten: Emergenzen und Kontingenzen bei der Aufnahme offenbaren zunächst nichts anderes, als »dass die Arbeit am fotografischen Bild keine einseitige Konstruktion war, sondern das Werk eines »Kollektivs von Menschen und nicht menschlichen Wesen. (...) Das Hervorbringen eines fotografischen Bildes erweist sich als Wechselspiel von Kontrolle und Kontrollverlust, Intervention und Vorfall.«³⁷⁴

Er beschreibt weiterhin die Autorschaft des Fotografen, sowie die Selbsttätigkeit der Kamera und betont eine Kooperation der beiden:

»Der Autor der Aufnahmen ist dann jemand, der einen Ablauf plant und in Gang setzt, Teile seiner Versuchsanordnung aber auch sich selbst überlässt. Er kontrolliert und interveniert, bleibt aus bestimmten Abläufen des Geschehens aber auch planmäßig ausgeschlossen und sieht häufig erst nachträglich, was die Apparatur unter seiner Anleitung hervorgebracht hat.«³⁷⁵

Damit beschreibt Geimer treffend das Loslassen als **performatives Charakteristikum im fotografischen Ablauf**, ohne sich explizit darauf zu beziehen. Wie in den analogen Fotografien von Woodman und d'Agata deutlich wird, konnten die beiden auch erst nachträglich die ästhetische Ausformung ihrer Bewegungen im Raum in Kombination mit der technischen Komponente der Langzeitbelichtung betrachten und auswerten. Auch sie überließen der Apparatur planmäßig die Bildwerdung und Ästhetisierung ihrer Bewegung.

In Bezug auf den fotografischen Handlungsakt des Selbstportraits kann man folgern, dass innerhalb des Netzwerkes Fotograf-Apparat-Handlung-Ereignis-Bildwerdung die Handlungsmacht im Akt der Auslösung wie folgt abläuft:

1. Der Fotograf als Autor bestimmt die Bildgestaltung, wie Kamerastandort, Belichtungszeit, Blende, Schärfe etc.
2. Er delegiert die Bildwerdung durch den Akt des Auslösens an den Apparat und die in Gang gesetzten optischen und chemischen Abläufe – verleiht ihm dadurch die Handlungsmacht.
3. Das Ereignis der Bewegung für Bildwerdung liegt dann wiederum in der Wirkungskraft der körperlichen Performance für die Kamera.
4. Die mediengenuin-technischen Effekte der Unschärfe aufgrund von längeren Belichtungszeiten – verantwortlich für die Ästhetik oder Bildsprache – sind ausgelöst durch die Einstellung des Apparates.

369 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 66 f.

370 Vgl. Thielmann, Schüttpeitz, Gendolla, *Akteur-Medien-Theorie*, S. 15.

371 ebd.

372 Peter Geimer, *Bilder aus Versehen: eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010).

373 Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 52.

374 ebd., S. 86.

375 ebd.

Ilka Becker deutet in ihrem Text abschließend darauf hin, dass es nicht DAS EINE fotografische Handlungsgefüge gibt, sondern weist auf unterschiedliche Modi der Verteilung von Handlungsmacht oder -fähigkeit mit **passivem Potential** hin:

»Das Fotografische lässt sich auf diese Weise als komplexes Gefüge von wechselseitigen Impulsen, Prozessen, Anstößen, Affizierungen, aber auch von Formen des passiven Erleidens, des Erfasst- oder Fixiert-Werdens diskutieren (...) sehen.«³⁷⁶

Résumé

Das Lohnende beim Betrachten der ANT im Bezug zur Fotografie liegt zusammengefasst darin, dass nicht eine Subjektivität auf Dinge übertragen wird und ein alter Diskurs über magische Momente in der Fotografie überwunden werden kann. In der Überwindung der Subjekt-Objekt-Dichotomie und der Anerkennung einer Verflechtung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen liegt der Gewinn.³⁷⁷ Wenn man eine verteilte Handlungsmacht als eine »erweiterte Sichtweise und kein exkludierendes Modell versteht, lassen sich auch künstlerische Praktiken«³⁷⁸ wie das fotografische Selbstportrait darin finden. Um sich Emma Hemmingways Worten abschließend zu bedienen: In solchen Netzwerken seien menschliche Akteure nicht »any more or less significant than the machine«³⁷⁹

Da dem Akt des Auslösens auf unterschiedliche Weise in diesen performativen Selbstportraits begegnet wird (entweder mit mechanischem oder programmiertem Selbstauslöser oder mit einer willkürlich anwesenden Person im Raum) ist die Rolle der Kamera als Kooperationspartner in der Bildwerdung zu betrachten. Hinsichtlich des fotografischen Selbstportraits kommt außerdem eine besondere Konstellation zum Vorschein: Hier agiert der Fotograf auch im Moment der Einschreibung – nämlich als Handelnder in Bewegung vor und für die Kamera. Das Deiktische, die Referenz oder performative Index, ist das ästhetische Ereignis des Künstlers, das für die Kamera aufgeführt wird: »Die Fotografie als solche wird als Akt vorgeführt.«³⁸⁰ In dieser Arbeit wird die Kamera entsprechend als gleichberechtigter Kooperationspartner im Handlungsakt und im der Akt der Bildwerdung gesehen.

Die Geschichte des performativen Selbstportraits in der Fotografie

Im folgenden Kapitel wird erläutert, wie seit den 1960er-Jahren das Performative in fotografischen Selbstportraits zum Ausdruck kommt. Zu dieser Zeit zeichnet sich eine Veränderung im Verhältnis von Fotografie zu den Disziplinen Performance Art, Skulptur und Film ab. Performance-Künstler*innen, die sich nicht per se als Fotograf*innen im herkömmlichen Sinne betrachteten, begannen die Kamera für künstlerische Projekte einzusetzen, die zunächst nicht spezifisch fotografisch waren. Dieser Moment der Kunstgeschichte ist verbunden mit der Anti-Ästhetik der Konzeptkunst.

»It is somewhat ironic that performance artists, who privileged experience, adopted the formal style of conceptual artists, who privileged idea. But putting performance actions into a conceptual framework distils interesting issues: What is at stake if we accept these photographs and documents as adequate substitutes for the real action?«³⁸¹

Im Hinblick auf die Beantwortung dieser Frage lieferte die Ausstellung *Staging Action: Performance in Photography since 1960* im Jahr 2011 im MoMA in New York einen historischen Überblick über fotografische Dokumente von Performances, als auch über Performances, die intentional ausschließlich für die Kamera konzipiert wurden. Sie veranschaulichte die komplexen und vielfältigen Einsatzmöglichkeiten, die Künstler*innen seit den 1960er Jahren für die Fotografie im Bereich der Performance Art entwickelt haben und zeigte nicht nur Aufnahmen von Ereignissen, sondern autonome Werke.³⁸² Wenn also die Fotografie über den rein dokumentarischen Zweck hinausgehen soll, muss die ästhetische und konzeptionelle, symbiotische Verbindung analysiert werden.

»*Staging Action* attests to the complex ways in which photography, with its ability to both freeze and extend a moment in time, pushes against the grain of mere documentation to constitute performance as a conceptual exercise that can be appreciated in the absence of a performing body.«³⁸³

Im nun folgenden historischen Einblick werden ausgewählte Positionen beider Ausstellungen *Staging Action* und *Performing for the Camera* erläutert.

Die Wegbereitung für Formen eines performativen Selbstportraits wurde bereits in den 1920er-Jahren gelegt. Die surrealistische Avantgarde-Künstlerin Claude Cahun schuf ein einflussreiches Werk, das fast ausschließlich durch die Übernahme verschiedener Versionen von sich selbst – einschließlich der Übernahme eines männlichen

376 Becker, *Fotografisches Handeln*, 36 f.

377 Vgl. Bruno Latour: »Über technische Vermittlung – Philosophie, Soziologie und Genealogie« in: Andréa Belliger, David J. Krieger, *ANThology: ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, ScienceStudies, (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006), S. 458.

378 Becker, S. 36.

379 Emma Hemmingway, *Into the Newsroom: Exploring the Digital Production of Regional Television News*, (London: Routledge, 2007), S. 14.

380 Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 19.

381 Presstext zur Ausstellung *Staging Action: Performance in Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, zugegriffen 26. Juli 2019, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087?locale=en>.

382 Vgl. *Staging Action*.

383 ebd.

Namens – entstand. Das Spiel mit normativen Stereotypen und die Hinterfragung eines statischen Genderbegriffs stand im Mittelpunkt ihrer fotografischen Handlungen. Für eine ihrer Aufnahmen rasierte sie sich eine Glatze und inszenierte sich im Anzug als Dandy – sie ließ damit das lange Haar als weibliches Attribut nicht nur los, sondern demonstrierte auch eine simple Übernahme männlich-codierter Verkleidungen. Cahuns Identität als jüdische Homosexuelle in den 1920er-Jahren beunruhigte sowohl die Mainstream-Gesellschaft als auch die surrealistische Gruppe, die behauptete, eine emanzipierte Haltung zur sexuellen Identität zu vertreten. In ihrer Hinterfragung von sozialen Konstruktionen von Geschlechterrollen und Stereotypen – insbesondere wie Geschlechterrollen erlernt und aufgeführt werden – wurden Cahuns Arbeiten seit den 1970er-Jahren vor der Folie der Gender Studies rezipiert.³⁸⁴

In den 1960er-Jahren beginnend nutzte die Bewegung des *Wiener Aktionismus* das fotografische Medium vor allem zur Auslotung physischer und psychischer Grenzen des Körpers. Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch oder Günter Brus konzipierten ihre rituellen, körperbetonten Aktionen oft ausschließlich für die Kamera. Provokation und Tabubruch standen für die meist schockierenden Fotografien im Vordergrund, um auf Verdrängtes oder Konventionelles in der Gesellschaft hinzuweisen. Hervorzuheben sind die Arbeiten Schwarzkoglers mit dem Titel *Aktion Sommer*: Zu sehen sind mit Mullbinden umwickelte Köpfe und Penisse, sowie chirurgische Werkzeuge und Rasierklingen. Diese inszenierten Fotos mit einem Modell lösten in den USA den Mythos aus, dass Schwarzkogler bei der Selbst-Amputation seines Penis ums Leben gekommen sei. Ungeklärt bleibt bis heute allerdings die Ursache seines Todes: Ein Sturz aus dem Fenster.

Auch Bas Jan Aders Tod – sein Verschwinden auf dem Ozean während einer Performance – bleibt bis heute ungeklärt. In Differenz zur Avantgarde der USA und kalifornischen Konzeptkünstlern wie John Baldessari, heben sich Aders Foto- und Videoarbeiten durch Melancholie und Romantik hervor: Bas Jan Ader weinte in seiner Performance *I'm too sad to tell you* von 1971 unaufhörlich und aus einem nicht erläuterten Grund für die Kamera.³⁸⁵ (Aders Arbeiten werden im Kapitel *Loslassen im Fallen* ausführlich erläutert werden.)

Wurde Ader in späteren Rezeptionen nachgesagt, er würde männliche Dominanz und Machogehabe durch die Zurschaustellung des weinenden Mannes hinterfragen, gilt die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT mit ihrer Performance *Aktionshose: Genitalpanik* von 1968 als weniger subtil in den Fragen des Geschlechts. Im Dunstkreis des *Wiener Aktionismus* nahm die Aktionskünstlerin die Befreiung weiblicher Sexualität und stereotyper Rollenbildern in Angriff. Mit zerzauster Mähne, schwarzer Lederjacke, Maschinenpistole im Anschlag und einem Loch in der Hose – welches den Blick auf die entblößte Scham freigibt – posiert sie mit direktem Blick für die Kamera.

»Hinzu kam der auf den Betrachter gerichtete Blick der Künstlerin. Es galt, den männlichen Voyeurismus zu parieren: jenen zwischen die weiblichen Schenkel in Courbets berühmtem Gemälde *L'origine du monde*, wo die Frau nur Rumpf ist, ebenso wie jenen auf Rodins Bronze *Iris* mit gespreizten Beinen, die ebenfalls ohne Kopf blieb. Weiblicher Blick und weibliches Genital, das war eine Unerhörtheit (...).«³⁸⁶

Der Infragestellung konventioneller Ansichten von Geschlecht, Identität und Kultur und Hautfarbe geht auch die US-amerikanische Künstlerin Lorna Simpson nach. In ihrer Fotoserie mit dem Titel *1957–2009* kombiniert sie gefundene Archivaufnahmen einer jungen afroamerikanischen Frau im Stil von Pin-Up-Aufnahmen aus den 1950er-Jahren mit ihren eigenen performativen Selbstporträts. In ihren re-inszenierten Aufnahmen aus dem Jahr 2009 versucht sie die Posen, Outfits und Settings des Archivmaterials nachzuahmen, um anschließend ihre Aufnahmen mit dem vorhandenen Material zu vermischen. Indem sie wenig oder gar keine Informationen über die Menschen liefert, die in ihren Bildern zu sehen sind, stellt sie Fragen darüber, wie wir andere Menschen wahrnehmen und Annahmen über sie treffen, die auf ihrem Aussehen und auf Stereotypen beruhen.³⁸⁷ Wie anhand von VALIE EXPORT gezeigt, wurde auch bei Simpson die »Rhetorik der Pose«³⁸⁸ genutzt, um mithilfe von Handlungen für die Kamera Genderstereotypen zu hinterfragen.

In politischen Dimensionen sind Ai Weiweis Selbstportraits der Arbeit *Study of Perspective* zu sehen: Er fotografierte von 1995 bis 2017 seine Hand – den Mittelfinger ausgestreckt – vor Nationaldenkmälern, die typischerweise von Touristen fotografiert werden. Über das Weiße Haus in Washington, den Tiananmen Platz in China oder den Eiffelturm in Paris – über die Snapshots-Ästhetik seiner Aufnahmen kommentiert er aktuelle oder anhaltende gesellschaftliche Problematiken. Seine letzte Arbeit dieser Serie entstand 2017 vor dem Trump Tower in New York.

Wie bereits erwähnt, liegt die Auswahl der Künstler*innen in dieser Arbeit auf dem Aspekt des Lassens und des Unvorhergesehenen im performativen Prozess. Exemplarisch für die Handlung des Lassens – genauer des Loslassens – ist im physikalischen Sinne im Sprung und deshalb zugleich mit dem verbundenen Fall zu finden, welcher mit der Arbeit *Leap into the Void* (1960) von Yves Klein häufig als eine der ersten so genannten performativen Fotografien zitiert wird. In einer schwarzweiß-Aufnahme ist der Künstler selbst zu sehen, wie er mit ausgestreckten Armen in einem eingefrorenen Moment für ewig zu springen und fallen scheint.

384 Vgl. Simon Baker: »Performing for the camera« in: ders., Fiontan Moran, *Performing for the Camera*, (New York: Tate Publishing, 2016), S. 20.

385 Vgl. *Staging Action*.

386 Philipp Meier, »Als die Kunst ihr weibliches Geschlecht zeigte | NZZ«, *Neue Zürcher Zeitung*, 5. Juli 2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/einst-war-subversive-ueberschreitung-ld.1400628>.

387 Lorna Simpson, zugegriffen 5. August 2019, https://www.moma.org/learn/moma_learning/lorna-simpson-may-june-july-august-5709-8-2009/.

388 »On Record. RoseLee Goldberg and Roxana Marocci in Conversation« in: Michael Famighetti, *Aperture 221: Performance* (Aperture, 2015), S. 44.

»It is precisely this interface between the performative and the photographic that concerns (the exhibition) *Performing for the camera*, which takes as its starting point the intersection between what are understood to have been simply photographs of performances and what we might call performative photography. (...) Both Klein and Siskind ask questions of the relationship between the veracity and credibility of the camera, in particular its promise of an indexical relationship to events in the real world (as supposedly truthful and neutral recorder of reality, achieved by a technical process). We know, in a certain sense, that in order for these photographs to exist (before the infinite chaos of the digital image, at any rate), then at some point someone had to leap from something in to something, whether gatepost, diving board, blanket or water.«³⁸⁹

Yves Klein ging es nicht darum, seinen Sprung als Performance zu dokumentieren, sondern vielmehr darum, eine *allegorie réelle* seines Kunstbegriffs und seines Selbstverständnisses zu schaffen. Zwar probte er diesen Sprung bereits Tage vor der Aufnahme – vollzog also die Handlung – das Werk am Ende besteht allerdings aus einer Montage in der Dunkelkammer. Für die veröffentlichte Version des Sprungs wurden zusätzlich ein Zug und ein Radfahrer einmontiert. Die Dimension der Zeit ist auf diese Weise explizit als angehaltene artikuliert, was der Fotografie eine Überzeitlichkeit verleiht.³⁹⁰

389 Baker: »Performing for the camera« in: ders., Moran, S. 11 ff.

390 Vgl. Verena Kuni: »Vom Standbild zum Starschnitt. Überlegungen zur Performanz eines Mediensprungs« in: Janecke, *Performance und Bild – Performance als Bild*, S. 224.

Abb. 2

Yves Klein: *Leap into the void*
(*Saut dans le Vide*),

Frankreich, 1960.

Artistic action of Yves Klein.

Collaboration with Harry Shunk & János
Kender. 36 × 28 cm.

Quelle: Famighetti, *Performance*. S. 44

© The Estate of Yves Klein/ VG Bild-
Kunst, Bonn 2020



Vom Privatleben des französischen Finanzbeamten und Justiziar Hippolyte Bayard (1801–1887) ist nicht viel überliefert worden. Dass sein Name nicht in Vergessenheit geriet, verdankt sich dem Umstand, dass er zu jenem Kreis von vier Herren gehörte, die in den 1830er-Jahren beinahe unabhängig voneinander die Fotografie erfunden haben. Aufgrund der früheren Patentanmeldung Louis Jacques Mandé Daguerres, wurde seinem Landsmann der große kommerzielle Erfolg zuteil und Bayards Methode des Direktpositiv-Verfahrens wurde nicht weiter vermarktet.³⁹¹



»Der gebildete und finanziell abgesicherte Bayard reagierte auf diese Kränkung mit der Souveränität eines Künstlers. Anstatt den Konkurrenten mit Klagen zu überziehen, schuf er mit dem Bild *Le Noyé* lieber ein Bild seines eigenen Scheiterns, das schließlich in die Fotografiegeschichte eingehen sollte. Das berühmte 1839 oder 1840 entstandene *Selbstporträt als Ertrunkener* zeigt den entkleideten angeblich toten Bayard und erzählt in einem rückseitigen Brief, gleichsam aus dem Jenseits, die fiktive Geschichte vom Selbstmord des Fotografen aus Gram über die ihm versagte Anerkennung. Es zählt damit nicht nur zu den frühesten fotografischen Selbstbildnissen überhaupt. Gleichsam gekoppelt an einem von ihm selbst geschaffenen Gründungsmythos markiert es auch den Beginn einer Geschichte inszenierter Fotografie, die bis heute nicht von ihrer Faszination eingebüßt hat.«³⁹²

Dieses frühe – möglicherweise erste – Selbstportrait findet an dieser Stelle aus dreierlei Gründen Erwähnung: Es markiert erstens die Anfänge einer Inszenierten Fotografie und zeigt zweitens, dass der Realitäts- und Wahrheitsanspruch der Fotografie von Beginn an ein Postulat war, das fälschlicherweise gefordert wurde. Für die inhaltliche Fokussierung dieser Thesis ist es drittens von Belang, da dieses Selbstportrait den Aspekt des Scheiterns, sowie des Loslassens (das Ertrinken wollen) beinhaltet und somit exemplarisch für die Auswahl der Fotografen steht, die Gegenstand dieser Arbeit sind.

Abb. 3
Hippolyte Bayard: *Le noyé*
(Self portrait as a drowned man),
Frankreich, 1840.
Direkt Positive Print.
Quelle: Baker, Moran, *Performing for
the camera*. S. 20

³⁹¹ Vgl. Thomas Niemeyer: »Fotografische Bühnen. Das Selbst als Aneignung.« in: Michael Kröger u. a., *That's me: fotografische Selbst-Bilder*, (Bielefeld: Kerber, 2011), S. 99.

³⁹² Niemeyer: »Fotografische Bühnen« in Kröger, ebd.

Spricht man über die Form des performativen Selbstportraits, findet man sich im Genre der **Inszenierten Fotografie** wieder, weshalb im Folgenden Erläuterungen des Inszenierungsbegriffes angeführt werden.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts ist der Begriff der Inszenierung gebräuchlich. Der französische Theaterwissenschaftler André Veinstein datiert das Aufkommen in die Zeit um 1820.³⁹³ Den Ausdruck der Inszenierten Fotografie findet man hingegen erst seit den 1970er-Jahren; Bazon Brock verwendet den Begriff der Inszenierung 1972 erstmalig im Zusammenhang mit der »Unterscheidung zwischen einer inszenierenden und objektivierenden Fotografie als den beiden wesentlichen Formen fotografischer Realitätsbewältigung.«³⁹⁴ Die inszenierende Fotografie erzeugt eine eigene Bildwirklichkeit und meint aber bei Brock lediglich eine Formgebung durch den Fotografen, also die Wahl eines bestimmten Blickwinkels, die Umsetzung formaler und ästhetischer Kriterien und die Einbeziehung der Betrachterposition ins Bild. Brocks Begriff geht zwar von Ereignissen aus, die in der Bildwerdung gestaltet werden, die aber auch ohne die Fotografie stattgefunden hätten.³⁹⁵ Diese Definition stimmt zwar nicht mit dem überein, was im Folgenden in Hinblick auf den Theaterbegriff mit Inszenierung gemeint ist, Geimer weist jedoch auf folgenden interessanten Punkt hin: Brock kommt auf das Thema der Fälschung – oder im heutigen Sprachgebrauch üblich: **Bildmanipulation** – zu sprechen. Fälschende Fotografie ist laut Brock »alles, was nicht eindeutige und bewusste fotografische Handlungsweise ist.«³⁹⁶ Im Umkehrschluss bedeutet dies: Unverfälscht nennt sich das, was sich offen zur Bedeutung der eigenen Handlungsweise bekennt.³⁹⁷ Das Potential des Fälschens wird somit eher der objektivierenden Fotografie (Brock nennt hier die Reportage und das journalistische Ereignisfoto) zugeschrieben: »Verfälschend ist nicht diejenige Form der Fotografie, die mit Vorsatz und Bestimmtheit inszeniert, sondern diejenige, die um Objektivität bemüht ist und die eigenen Handlungsweisen deshalb nicht offenlegt.«³⁹⁸

Der amerikanische Fotokritiker A. D. Coleman führt eine Skala ein, an deren einem Ende die möglichst unbeeinflusste Wiedergabe des Geschehens steht (er nennt dies die *informational photography*) und am anderen Ende die inszenierende Fotografie – die *directorial photography*. Bei Coleman ist mit dem Begriff der Inszenierung – im Vergleich zu Brock – eine Darstellung gemeint, die ohne die fotografische Darstellung nicht existieren würde: »Hier erzeugt der Fotograf bewusst und intentional

Ereignisse, aus dem Grund, davon Bilder zu machen.«³⁹⁹ Aufgrund der Überführung einer dreidimensionalen Welt in eine zweidimensionale Abstraktion, stellt für Coleman allerdings prinzipiell jede Fotografie eine »Manipulation der Realität dar.«⁴⁰⁰ Informative und inszenierte Fotografie sind deshalb keine gegensätzlichen Kategorien, sondern weisen Eigenschaften auf, die je nach Funktion und Art unterschiedlich verteilt sind. Jede dokumentarische Aufnahme kann entsprechend inszenierte Züge aufweisen, so wie die Inszenierte Fotografie einen Grad an Realismus vorweisen kann: »Zwar hätten sich diese Ausschnitte ohne Zutun des Fotografen nicht ereignet, dennoch fanden sie wirklich statt, wie die Bilder beweisen.«⁴⁰¹

Gleichwohl dominiert bei Coleman der Aspekt der Täuschung: Inszenierte Fotografien »benutzen den Wahrheitsanspruch der Fotografie; sie beuten die anfängliche Annahme der Glaubwürdigkeit dadurch aus, dass sie sie auf Ereignisse übertragen, die vom Fotografen inszeniert sind.«⁴⁰² In einer kritischen Infragestellung des Wahrheitsanspruches liegt das Potential der Inszenierten Fotografie: »Sämtliche Fotografien sind Manipulationen der Realität, aber im Unterschied zu den Bildern der dokumentarischen Tradition macht die inszenierende Fotografie ihr manipulatives Handeln offensichtlich.«⁴⁰³

Sowohl Brock als auch Coleman – obwohl beiden die Praktiken der Inszenierung in der Geschichte der Fotografie bekannt waren – entwickeln einen negativen Begriff der Inszenierung, der an Aspekte der Täuschung, Fälschung oder Manipulation geknüpft ist. Manipulation bedeutet Verfälschung der Realität – die Inszenierte Fotografie würde entsprechend lediglich eine Darstellung der Verfälschung leisten. Beinahe ignorant werden inspirierende und konstruktive Einflüsse des Films, der Malerei, des Theaters und des Performativen in diesen Fototheorien außer acht gelassen, so dass der Vorbehalt – Fotografie müsse immer einem Realitätsanspruch gewährleisten – überaltert immer noch in einigen Diskursen anhält.

Zu einem anderen Verständnis kommt der kanadische Künstler Jeff Wall. Er unterscheidet zwischen *dokumentarischen* und *cinematografischen* Fotografien. Erstere zeichnen sich dadurch aus, dass der Fotograf zwar Zeit und Ort der Aufnahme bestimmt, aber nicht in das Geschehen eingreift. Hingegen zeigt die *cinematografische* Fotografie Handlungen und Ereignisse, die bis ins Detail inszeniert und von Darstellern aufgeführt werden.⁴⁰⁴ Auch digitale Verfahrensweisen, welche Dinge in den Bildern erschaffen können, sind eine legitime Methode. Die Inszenierung ist bei Wall keine Kritik eines Realismus, sondern »eine eigenständige Darstellungsform, die gerade in ihrem inszenatorischen Potential doch wieder einen Bezug

393 Vgl. Christine Walter, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, (Weimar: VDG Weimar – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001), S. 10.

394 Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 198.

395 ebd., S. 199.

396 Bazon Brock: »Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung« in: Kemp, Amelunxen, *Theorie der Fotografie I-IV*, S. 236–239.

397 Vgl. Geimer, S. 199.

398 ebd.

399 A.D. Coleman: »Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition.« in: Kemp, Amelunxen, S. 241.

400 ebd., S. 243.

401 ebd., S. 241.

402 ebd.

403 Geimer, S. 202.

404 Vgl. Jeff Wall: »Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst« in: Gregor Stemmerich, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews*, (Amsterdam u. a.: Verlag der Kunst, 1997).

zur Faktizität«⁴⁰⁵ herstellt. In dieser Eigenständigkeit und der Ablegung überzogener Wahrheitsansprüche sieht Wall die Grundlage einer fotografischen Ästhetik, die als Kunst verstanden werden kann. Das künstlerische Interesse bestehe darin, dem Betrachter die **Repräsentation eines Ereignisses** zu vermitteln. Walls Erläuterungen im Kontext seiner eigenen künstlerischen Praxis ermöglichen die Polarität von Dokumentation und Inszenierung aufzuheben. »Die gezielte Inszenierung fotografischer Ereignisse bedeutet keine Preisgabe des Dokumentarischen, vielmehr schafft sie einen alternativen Zugang zum Faktischen.«⁴⁰⁶ In dieser positiven Bestimmung gilt das Künstliche oder Gestellte nicht länger als »schwacher Wirklichkeitsbezug, sondern als eine Form der **Ermöglichung** dieses Bezugs.«⁴⁰⁷ Eine unproduktive Dichotomisierung und Polarisierung von objektiv – subjektiv, dokumentarisch – inszeniert, real – künstlich, könnte somit verhindert werden.

Seit Mitte der 1980er-Jahre ist der Terminus der **Inszenierten Fotografie** schließlich auch in Deutschland geläufig.⁴⁰⁸ Christine Walter hat mit ihrem Buch *Bilder erzählen!* eine umfängliche Definition zum Begriff der Inszenierten Fotografie vorgeschlagen.⁴⁰⁹ Sie weist darauf hin, dass dieser Terminus lange Zeit nahezu für jede Art von Fotografie verwendet wurde, der man auf den ersten Blick ansah, dass sie nicht im Schnappschussverfahren entstanden ist.⁴¹⁰

Um eine Schärfung vorzunehmen, hält sie zwei Aspekte der Definierbarkeit des Begriffes fest:

1. Eine Definition in Anlehnung an den Theaterbegriff.
2. Die Erfüllung bestimmter definierter gemeinsamer Merkmale, die – neben fotohistorischen Aufnahmen – erstmalig in der Fotokunst, der 1970er-Jahre auftreten.⁴¹¹

In Hinblick auf eine generelle fototheoretische Aufarbeitung des Mediums der Fotografie konstatiert Walter, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung in den USA bereits in den 1970ern einsetzte und mit Fragen, wie »Identitätssuche auf der Basis von feministischen, homophilen oder ethnisch/kulturellen Thesen diskutiert wurde.«⁴¹² In Deutschland hingegen drehte sich die wissenschaftliche Frage lange Zeit lediglich darum, ob eine Fotografie der Wirklichkeit entspricht. Trotz der Annäherung in den letzten Jahrzehnten, fehlte in Deutschland lange Zeit eine Genre-Einordnung und Klärung des Begriffes der Inszenierten Fotografie. Eine rege Aufmerksamkeit erhielt der Terminus bis in die 1990er-Jahre. Mit dem Aufkommen und der Verbreitung von digitaler Fotografie und

Bildbearbeitungssoftware und neuen zeitgenössischen Erzählstrukturen hat eine wissenschaftliche Aufarbeitung seitdem eher abgenommen. Walter führt dies auf die akzeptierte Selbstverständlichkeit der Existenz von inszenierten, digital-manipulierbaren Herangehensweisen, und Mischformen zurück, in welchen nicht mehr nur die Herstellung, sondern vielmehr der Inhalt der Fotografien im Mittelpunkt steht.

Walters Begriffsklärung der Inszenierten Fotografie bezieht sich auf eine künstlerisch-intendierte Fotografie und vollzieht eine Definition, indem sie den Inszenierungsbegriff des Theaters auf die Fotografie überträgt. Sie bemerkt das Aufkommen inszenierter Methoden unter Fotokünstlern vor allem an der amerikanischen Westküste, was mit der Nähe zu Hollywoods Filmindustrie – weniger mit deren Inhalten, vielmehr mit der technisch-materiellen Erfahrung zu tun haben mag.⁴¹³

Der Begriff der Inszenierung

Erika Fischer-Lichte unterscheidet den Begriff der Inszenierung in eine ästhetische und eine anthropologische Kategorie. Als ästhetische Kategorie meint der Begriff Fischer-Lichte zufolge alle Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird. Im Resultat findet Fischer-Lichte eine ästhetische oder ästhetisierte Wirklichkeit, dessen Rezeption wahrgenommen werden kann oder nicht. Wird diese nicht wahrgenommen, ist das Inszenierungsergebnis nicht etwa gescheitert, Fischer-Lichte findet darin vielmehr den Zustand des Authentischen⁴¹⁴: »Authentizität ist demnach nicht in Opposition zu, sondern als kausale Abhängigkeit von Inszenierung zu begreifen.«⁴¹⁵

Fischer-Lichte beschreibt Inszenierung als einen Prozess, der mit den »unterschiedlichsten Verfahren – bis hin zu Zufallsoperationen – ermittelt, welche Elemente performativ hervorgebracht werden.«⁴¹⁶ Für den Verlauf einer Aufführung bedeutet das, zu ermitteln, zu »welchem Zeitpunkt der Aufführung an welchen Punkt des Raumes« etwas in Erscheinung tritt und wie sich Elemente oder Körper »durch den Raum bewegen und gegebenenfalls verändern und zu welchem Zeitpunkt sie an welchem Punkt wieder aus dem Raum verschwinden sollen.«⁴¹⁷ Mit dem Begriff der Inszenierung lässt sich ein Prozess beschreiben, in dem **Erzeugungsstrategien** entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll: »(In) der Aufführung wird die Gegenwart von Erscheinungen als eine flüchtige, ephemere in einer bestimmten zeitlichen Abfolge und in bestimmten räumlichen Konstellationen performativ hervorgebracht und präsentiert (...).«⁴¹⁸ Die Inszenierung versammelt demnach Strategien, welche die

405 Geimer, S. 204.

406 ebd., S. 207.

407 ebd.

408 Vgl. Walter, *Bilder erzählen!*, S. 9 f.

409 Vgl. ebd., S. 52–63.

410 Vgl. ebd., S. 10.

411 Vgl. ebd.

412 ebd.

413 Vgl. ebd., S. 14.

414 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung« in: dies., und Isabel Pflug, *Inszenierung von Authentizität*, (Tübingen: Francke, 2007), S. 11–21.

415 Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung« in: dies., Pflug. S. 12

416 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 325.

417 ebd.

418 ebd.

Materialität der Aufführung performativ hervorbringen. Dieser Prozess ist nicht nur intentionaler zu begreifen, vieles kann in der Erprobung durchaus unvorhergesehen und nicht geplant geschehen, das dann wiederum festgehalten wird. Zusammenfassend gesagt: Der Begriff der Inszenierung umfasst die Summe der letztendlich »festgelegten Strategien zur performativen Hervorbringung der Materialität der Aufführung, ganz gleich, ob diese Planung und Intention oder Zufällen geschuldet sind.«⁴¹⁹

Auch Martin Seel macht einen Vorschlag zur Begriffserläuterung der Inszenierung und unterteilt diese in drei Aspekte:

1. Inszenierungen sind absichtsvoll »eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, welchen ein **intentionales Handeln** zu Grunde liegt.⁴²⁰ Um es mit der typischen Seelschen Stilistik zu sagen: »(...) Innerhalb von Inszenierungen kann sich vieles absichtslos vollziehen, aber keine Inszenierung kann sich absichtslos vollziehen.(...)« Inszenierungen sind intentionale szenische Darbietungen oder eine durch inszenatorische Vorgaben ermöglichte Folge von Ereignissen. »Inszenierungen, mit einem Wort, sind ein intentional erzeugtes Geschehen.«⁴²¹

2. Die Prozesse der Inszenierung werden für ein Publikum in Szene gesetzt. Dieses kann aus einem oder aus unbestimmt vielen Betrachtern oder Zuhörern bestehen. Seel hebt hervor, dass dieses Publikum räumlich anwesend oder auch abwesend sein kann. »Auch wer – vor dem Spiegel oder einem anderen leeren Raum – eine Inszenierung probt, tut dies für ein Publikum, allerdings für ein vorerst potientes.«⁴²²

3. Inszenierungen unterliegen einem **emergenten Verhältnis von Raum und Zeit**: In einem begrenzten Raum, in dem sich das Publikum befindet, ereignet sich die Inszenierung in einer begrenzten Zeit. Entscheidend ist hier, dass Seel die **Momentaneität und das Ephemere** der Ereignisfolge betont:⁴²³

»Unverwechselbar (...) im ästhetischen Kontext, dass alles auch hätte anders sein können. Jede Inszenierung ist ein grundsätzlich arbiträres Arrangement, das gerade dadurch bedeutsam wird, dass sich aus vielen, oft unübersehbaren Möglichkeiten gerade diese Folge von Konstellationen ergibt. Alles hätte anders präsentiert werden können, alles hätte sich anders präsentieren können, aber

es kommt hier und jetzt gerade so daher: Der Sinn von Inszenierungen, über den ich bis jetzt noch kein Wort verloren habe, verdankt sich wesentlich diesem Effekt.«⁴²⁴

Inszenierung & Gegenwart

Ästhetische Inszenierungen erzeugen laut Seel eine Gegenwart, die **auffällig erscheint** und deren primäre Leistung es ist, dass durch sie Gegenwart bemerkbar ist.⁴²⁵ Die Funktion der Inszenierung beschreibt Seel wie folgt:

»Einfach gesagt – weil es uns nach einem Sinn für die Gegenwart unseres Lebens verlangt; weil wir die Gegenwarten, in denen wir sind, auch als spürbare Gegenwarten erleben wollen. Jede Inszenierung (...) ist eine Inszenierung von Gegenwart. Sie ist ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht (...).«⁴²⁶

Über die primäre Leistung künstlerischer Inszenierungen sagt Seel explizit, dass sie dahingehend besonders sind, als dass sie nicht allein Gegenwart herstellen, sondern **vorübergehende Gegenwarten auffällig darbieten**. Er beschreibt sie als »Imaginationen menschlicher Gegenwarten«⁴²⁷ ob dies nun »vertraute oder unvertraute, vergangene oder künftige, wahrscheinliche oder unwahrscheinliche Weltverhältnisse sind. Sie produzieren Präsenz nicht allein, sie **präsentieren Präsenz**.«⁴²⁸ Als letzten grundlegenden Aspekt der Inszenierung weist Seel darauf hin, dass man sich in keiner Situation sicher sein kann, ob, wann und wie lange man es mit »einer inszenierten oder einer gegenüber Augenblick und Publikum gleichgültigen Wirklichkeit zu tun«⁴²⁹ hat.

Übertragung auf die Fotografie

Walter betont, dass eine Übertragung des Begriffes der Inszenierung aus den Theaterwissenschaften nicht eins zu eins vonstatten gehen kann. Gleichwohl sind einige Aspekte aus den Erläuterungen von Fischer-Lichte und von Seel für den Begriff der Inszenierten Fotografie von Bedeutung.

In der Inszenierten Fotografie ist die Inszenierung intentional für die Kamera hergestellt. Das potentielle Publikum findet sich in Form des Betrachters der Fotografie wieder. Das Resultat der Inszenierten Fotografie in Form eines Werkes ist ein festgehaltenes intendiertes Ereignis der Gegenwart. Auch im Verlauf des Prozesses werden emergente Situationen ermöglicht.

419 Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, Vorwort von Fischer-Lichte, S. 13 f.

420 Martin Seel: »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs« in: Jörg Zimmermann, Josef Früchtel, Kim Zwart, *Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001), S. 49.

421 Seel: »Inszenieren als Erscheinenlassen« in: Zimmermann, Früchtel, Zwart, ebd.

422 ebd., S. 50.

423 Vgl. ebd., S. 52.

424 ebd.

425 Vgl. ebd., S. 53 f.

426 ebd., S. 53.

427 ebd., S. 58.

428 ebd.

429 ebd., S. 60.

In der Definition Walters können außerdem vier weitere Merkmale der Inszenierten Fotografie festgehalten werden:

1. Die szenische Ausstattung einer Fotografie.
2. Die narrative Darstellung, die in der Regel eine aktive oder passiv gezeigte Handlung impliziert.
3. Die dem Werk zugrundeliegende Idee, die schrittweise umgesetzt wird.
4. Die Ausrichtung auf den Betrachter der Fotografie.⁴³⁰

Auch Matthias Weiss bemerkt in seinem Text *Was ist inszenierte Fotografie?* die Unschärfe des im deutschen Sprachraum verwendeten Begriffes der Inszenierten Fotografie.⁴³¹ Blickt man auf die Anfänge der Fotografie, schlägt Weiss aufgrund der schon immer da gewesenen inszenatorischen Mitteln vor, das Genre der Inszenierten Fotografie definitorisch so breit wie möglich zu halten. Er sieht die Historie des Begriffes im Zusammenhang mit den »radikalen Ausweitungen des Inszenierungsbegriffs«⁴³² im Theater gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Mit diesen Umwälzungen um 1900 geht eine Loslösung vom Textprimat einher, in welchen die Inszenierung nicht länger als Darstellungsmodus einer literarisch vorformulierten Idee gesehen, sondern als Erzeugungsmodus eines Kunstwerks von eigenem Rang verstanden wird.⁴³³

Weiss definiert zwei Bestimmungsmerkmale der Inszenierten Fotografie. Als erstes nennt auch er die **intentionale Gestaltung** eines Bildes, das »in allen seinen Teilen und Entstehungsschritten dem Gestaltungswillen einer einzelnen Person oder einer überschaubaren, miteinander und aufeinander abgestimmt agierenden Gruppe unterworfen ist.«⁴³⁴ Die Entscheidung über die Wahl des Ortes und den Bildaufbau, die Pose und Auswahl der abgelichteten Person(en) und der Einsatz des Lichtes etc. liegt beim Fotografen, den Weiss mit einem Theater- oder Filmregisseur vergleicht.⁴³⁵ Als zweites Bestimmungsmerkmal nennt Weiss das Arrangement der Inszenierung, welches »allein und ausschließlich im Hinblick auf das Fotografiert werden erfolgt (...). Erklärtes Inszenierungsziel ist demnach das zweidimensionale Bild.«⁴³⁶

Mit dem Mittel der Abgrenzung kann außerdem festgehalten werden, dass der Unterschied einer inszenierten und einer vermeintlich nicht inszenierten Fotografie darin zu finden ist, dass die nicht inszenierte Fotografie »die von ihr eingesetzten inszenatorischen Strategien im Hinblick auf das Inszenierungsziel Authentizität verhüllt

oder gar leugnet, während die inszenierte Fotografie die verwendeten Mechanismen gerade offen legt und damit zugleich thematisiert.«⁴³⁷

Das Herausstellen der eigenen Mittel und die »Entdeckung ihres Inszeniertseins«⁴³⁸ lassen sich laut Weiss in Begriffen wie **Selbstreflexion**, **Selbstmarkierung** oder **Autoreferenz** weiterdenken.⁴³⁹ In einer Auseinandersetzung mit Fotografie – so postuliert Weiss – solle es nicht primär um die Frage gehen, ob sie inszeniert ist oder nicht. Vielmehr sollte im Mittelpunkt stehen, in welcher Verantwortung welcher Inszenierungsschritt fällt, inwiefern diese »Inszenierungsleistungen dem fotografischen Bild eingeschrieben sind«⁴⁴⁰ und somit die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Gezeigten an Bedeutung gewinnt.

Weiss geht abschließend der Frage nach, in welchem **Verhältnis inszenierte Fotografie und das Paradigma des Performativen** stehen. In Anlehnung an Dubois sieht Weiss die Inszenierte Fotografie in einem unumgänglichen Zusammenhang mit ihren produktionsästhetischen, medien-spezifischen und rezeptionsästhetischen Parametern. Sie ist »nicht nur als materialiter vorhandenes Artefakt, sondern als Kondensat einer Vielzahl performativer Praktiken oder Handlungsabfolgen zu begreifen, die allesamt der Fotografie als Artefakt ein- oder angelagert sind.«⁴⁴¹ In diesem Sinne ist Fotografieren als ein vielschichtiger Prozess des Handelns zu sehen: Als Sichtbarmachen, das in der »Schnittstelle von Visualität und kultureller Praxis – von Materialisierung des Imaginären einerseits und Generierung, Stimulierung oder Modellierung von Imaginiertem andererseits – zu verorten ist.«⁴⁴²

Inszenierte Fotografie ist also auch insofern performativ, »als dass sie in je spezifischer Weise in die Wirklichkeit eingreift, ja Wirklichkeit nachgerade herstellt oder zumindest herzustellen versucht (...)«⁴⁴³ und im Sinne Martin Seels Gegenwart herstellt.

430 Vgl. Walter, *Bilder erzählen!*, 2001, S. 61.

431 Vgl. Matthias Weiss: »Was ist inszenierte Fotografie? Eine Begriffsbestimmung« in: Lars Blunck, *Die fotografische Wirklichkeit Inszenierung – Fiktion – Narration*, (Bielefeld: transcript, 2010), S. 38.

432 Weiss: »Was ist inszenierte Fotografie?« in: Blunck, S. 40.

433 Vgl. ebd.

434 ebd., S. 50.

435 Vgl. ebd.

436 ebd.

437 ebd.

438 ebd.

439 Vgl. ebd.

440 ebd., S. 49.

441 ebd., S. 51.

442 ebd.

443 ebd., S. 52.

»In einer Zeit, in der sich der Kunstbegriff umfassend erweitert, neue Medien und Konzepte sowie eine zunehmende Verunsicherung über die Frage aufkommen, was »Selbst« und »Portrait« überhaupt bedeuten können, erscheint die Beschäftigung mit der eigenen Person als eine echte Herausforderung.«⁴⁴⁴

Ist diese Feststellung von Karola Kraus beinahe 10 Jahre alt, so klingt sie aktueller und grundlegender denn je und wirft die Frage auf, welche Funktion und Daseinsberechtigung das fotografische Selbstportrait heute noch hat. In den folgenden Kapiteln wird zunächst auf die gegenwärtige Situation des fotografischen Selbstportraits im Kontext des medialen Selfie-Phänomens eingegangen. Aufgrund der weit zurückreichenden und ausführlichen kunsthistorischen Aufarbeitung des Selbstportraits in der bildenden Kunst, soll anschließend ein fragmentarischer Einblick in diese Historie geliefert werden. Die Erläuterung der Auswahl der Künstler*innen für die anstehende Analyse bildet den Abschluss dieses Kapitels.

»Wie viele Gesichter mögen es sein, die man täglich sieht?«⁴⁴⁵

Über die Konjunktur des Gesichtes

Bereits vor über 20 Jahren sieht uns Thomas Macho in einer **facialen Gesellschaft** und beklagt die visuelle Inflation des Gesichts.⁴⁴⁶ Was soziale Netzwerke wie Facebook und Instagram in den letzten Jahren mit über 2,7 Milliarden Nutzern⁴⁴⁷ zu dieser »schrackenlosen Produktion von Gesichtern«⁴⁴⁸ beigetragen haben, war damals noch nicht abschätzbar. Heute konstatiert Martina Weinhart sogar eine Verdrängung des natürlichen Gesichts durch das »Mediengesicht.«⁴⁴⁹ Es sind Gesichter, die wir selbst massenweise produzieren, uploaden, teilen und liken. Weinhart spricht aufgrund dieser facialis Überproduktion in den sozialen Netzwerken gar von einer »Krise des Gesichts«⁴⁵⁰, welche aufgrund von stereotypen Wiedergaben in einer Aushöhlung der Aussagefähigkeit resultiert.⁴⁵¹ Deleuze und Guattari fordern entsprechend radikal: »Ja das Gesicht hat eine große Zukunft, aber nur, wenn es zerstört und aufgelöst wird.«⁴⁵²

444 Karola Kraus, Hrsg., »Jeder Künstler ist ein Mensch!« – Positionen des Selbstportraits, (Köln: Walther König, 2010), S. 33.

445 Sigrid Weigel, »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: *Gesichter: kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, (München: Wilhelm Fink, 2013), S. 8.

446 Vgl. Treusch-Dieter Gerdburg, Hrsg., *Ästhetik & Kommunikation. Heft 94/95. Jahrgang 25. Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*. (Berlin, 1994).

447 Nutzerzahlen: Facebook, Instagram, Messenger und WhatsApp. (Stand April 2019), zugegriffen 25. April 2019, <https://allfacebook.de/toll/state-of-facebook>.

448 Hans Belting, *Faces: eine Geschichte des Gesichts* (München: Beck, 2013), S. 18.

449 Martina Weinhart: »Ich oder wie die Künstler aus dem Bild entkamen. Eine Einführung.« in: dies., Max Hollein, Hrsg., *Ich* (Köln: Walther König, 2016), S. 25.

450 Weinhart: »Ich oder wie die Künstler aus dem Bild entkamen«. in: dies., Hollein, ebd.

451 Vgl. ebd.

452 Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 235.

Nicht nur das Gesicht, sondern generell die fotografische Selbstdarstellung erfährt im Kontext von sozialen Netzwerken seit einigen Jahren »einen regelrechten Boom.«⁴⁵³ Das Phänomen des Selfies ist omnipräsent.⁴⁵⁴ Im Jahr 2013 vom Oxford Dictionary zum Wort des Jahres gekürt, wird es wie folgt definiert: »a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website.«⁴⁵⁵

Melitta Kliege sieht in der Funktion des Selfies eine »kontinuierliche Selbstvergewisserung und den Gewinn an Selbstbewusstheit.«⁴⁵⁶ Die mögliche oder hypothetische Anteilnahme der gesamten Netzgemeinde am eigenen Leben stellt dabei den Anreiz des sich Präsentierens dar. Das Gesicht wird bei Kliege zu einem omnipräsenten Kennzeichen des jeweiligen Individuums, welches in seiner Konjunktur immer wieder von Neuem fasziniert.⁴⁵⁷

Zwischen visueller Inflation und anhaltender Faszination liegt die Aktualität der Frage, inwiefern die Entwicklung unserer Technologien und damit der Umgang mit sozialen Netzwerken die eigene Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung beeinflussen.⁴⁵⁸ Beobachtet man die in den letzten Jahren auf Instagram vorherrschende Inszenierung von scheinbar perfekten Leben, mit perfekten Essen, perfekten Cocktails und perfekten Freuden – so könnte dieser Zustand der Selbstdarstellung folgendes Bild widerspiegeln: Eine Gesellschaft, die sich über Narzissmus, Erfolg und Perfektion definiert – triste Anonymität oder Scheitern werden zum Angstgegner.

Die Satire-Website *Der Postillon* formuliert in diesem Zusammenhang die Überschrift: »Auswertung von Instagram-Fotos ergibt: Mehrheit aller Menschen sind Multimillionäre« und schreibt weiter: »Den ausgewerteten Fotos nach zu urteilen schwelgen die meisten Menschen im Luxus, besuchen exklusive Partys, essen nur die erlesensten Speisen und relaxen an paradiesischen Stränden.«⁴⁵⁹ Auch wenn es sich bei dieser Meldung um eine überspitzte Darstellung des Phänomens handelt, so wohnt der Kunstform der Satire ein gewisser Kern an Wahrheit inne: Eine idealisierte, redundante und verfälschte Präsentation des Lebens. Nicht umsonst boomt seit einiger Zeit das diptychale Phänomen: *Instagram vs Reality*, welches hohle Inszenierungen auf Instagram ironisiert und neben einer zu perfekten fotografischen Darstellung einen meist verunglückten Schnappschuss als Realität präsentiert.

Im Februar 2015 veröffentlichte die Zeitschrift *Photonews* einen Artikel von Thorsten Scheid mit dem Titel: »We press the button, you do the rest. Ein Nach-

ruf auf das Selfie.«⁴⁶⁰ Attestierte die Zeitschrift sich selbst eine Ignoranz gegenüber diesem Phänomen aktueller Fotografie (»das für manch einen mittlerweile zur Plage geworden ist.«⁴⁶¹), so widmete sich der erste Artikel zum Thema bereits dem Tod desselben. Scheid entschließt sich, aufgrund der inflationären Aufmerksamkeit für dieses Phänomen von seiten der Geistes- und Kunstgeschichte, des Feuilletons oder der Soziologie, nicht mit noch einem weiteren Diskurs aufzuwarten, sondern gleich einen Nachruf zu formulieren. Scheid sieht im Selfie zunächst nichts Neues: Die »fotografische Vergegenwärtigung des Lebensalltags«, »das Moment der Verstellung«, die »Idee der Emanzipation« – alle Debatten um das Selfie scheinen die gleichen Reflexe auszulösen, die bereits die Theorie des Schnappschusses mit sich geführt hat. Aber im Unterschied dazu, ist das Selfie ein »weltumspannendes Netzphänomen«, welches immer gleiche Bildmuster so lange wiederholt und popularisiert, bis sie (wie das Duckface) unerträglich werden. Dem Selfie hat es die Fotografie zu verdanken, dass sie sich »zu einer Form oberflächlichen Geplauders entwickelt hat.« Es geht beim Selfie nicht um Bilder, sondern um Belege des Existierens und des Dabeigewesenseins: »Dabei führt die Inflation solcher Bilder unweigerlich zur Absenkung ihres Werts. Denn wenn alles Bild ist, verliert auch der Begriff des Bildes seinen Inhalt.«⁴⁶²

Nach Scheids Urteil kommt man nicht umhin zu denken, dass sich fotografische Künstler*innen, die mit dem Selbstportrait arbeiten, durch dieses Phänomen in ihrer Daseinsberechtigung bedroht fühlen. Im besten Fall sehen sie sich jedoch herausgefordert, in ihren Strategien der Selbstdarstellung einen inhaltlich und bildsprachlich bedeutenden Beitrag zu leisten. Betrachtet man die aktuelle Situation der Plattform Instagram, so ist diese Herausforderung berechtigt. Im Artikel *The Instagram Aesthetic Is Over*⁴⁶³ werden bereits redundante Motive und Farbpaletten verabschiedet: »bright walls, artfully arranged lattes (...) Millennial-pink everything all with that carefully staged, color-corrected, glossy-looking aesthetic.«⁴⁶⁴ Eine 15-jährige anonyme Influencerin bescheinigt der Plattform: »Avocado toast and posts on the beach. It's so generic and played out at this point. You can photoshop any girl into that background and it will be the same post.«⁴⁶⁵

Aufgrund der inhaltlichen und ästhetischen Wiederholung innerhalb der Plattform, nehmen jüngere Influencer bereits von perfekten Inszenierungen und gefilterten Looks Abstand.

453 Melitta Kliege u. a., *Gesichter: ein Motiv zwischen Figur, Porträt und Maske*, (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2015), S. 11.

454 Vgl. Kliege, *Gesichter*, ebd.

455 Definition of *selfie* in English by Oxford Dictionaries, zugegriffen 30. Mai 2019, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>.

456 Kliege, S. 11.

457 Vgl. ebd.

458 Vgl. ebd.

459 Der Postillon, »Auswertung von Instagram-Fotos ergibt: Mehrheit aller Menschen sind Multimillionäre«, zugegriffen 30. Mai 2019, <https://www.derpostillon.com/2018/05/instagram-auswertung.html>.

460 Thorsten Scheid: »We press the button, you do the rest. Ein Nachruf auf das Selfie« in: *Photonews: Zeitung für Fotografie*, Ausgabe 2-2015, (Hamburg: Photonews Verlag, 2015).

461 Scheid, »We press the button«, ebd.

462 ebd.

463 Taylor Lorenz, »The Instagram Aesthetic Is Over«, *The Atlantic*, zugegriffen 23. April 2019, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/04/influencers-are-abandoning-instagram-look/587803/>.

464 Lorenz, »The Instagram Aesthetic Is Over«.

465 ebd.

»In fact, many teens are going out of their way to make their photos look worse. (The app) Huji Cam, which make your images look as if they were taken with an old-school throwaway camera, has been downloaded more than 16 million times. »Adding grain to your photos is a big thing now« says Sonia Uppal, a 20-year-old college student.«⁴⁶⁶

Diese aktuelle Zustandsbeschreibung zeigt nicht nur eine Veränderung einer Ästhetik, die an Popularität verliert, sondern eine – wenn auch nur simulierte – Rückkehr zu einer analogen Filmästhetik, welche das Zulassen des Unperfekten, mit simuliertem Staub und Rissen im Film miteinschließt. Auf den Aspekt der Materialität in zeitgenössischen Strategien, wird im Kapitel *Materialität. Von einzigartigen Fehlern* näher eingegangen.

»What it means to present yourself, your body, your autobiography, your day-to-day existence in public has changed today, as the first person has become a default and commercialized mode of presentations. (...) In this context, strategies for presenting and preserving a singular artistic viewpoint are harder to grasp and hold, especially because social media is so adept at absorbing antagonisms.«⁴⁶⁷

Einen Beitrag zum Diskurs des Selbstportraits lieferte im Jahr 2016 die Kunsthalle Schirn mit dem präzisen Ausstellungstitel: *Ich*. Aus Protest wurde das Ich im Titel durchgestrichen. Der gleichnamige Katalog zur Ausstellung nimmt auch zunächst Bezug zum Phänomen Instagram, in welchem die Darstellung des Lebens als Bildgeschichte, in welcher unser Gesicht Tag für Tag »in ein gigantisches virtuelles Bildarchiv«⁴⁶⁸ wandert. Aufgrund der monetär erschwinglichen, digitalen Fotokameras, der Qualität und andauernden Verfügbarkeit von Handykameras und der Bedeutung sozialer Netzwerke, stellt sich die Ausstellung die Frage, wie das klassische Genre des Selbstportraits auf diesen radikal gewandelten aktuellen Kontext reagiert: »Was haben die Künstler den omnipräsenten Alltags-Selbstdarstellungen entgegenzusetzen?«⁴⁶⁹ Die Ausstellung *Ich* präsentiert zeitgenössische Selbstdarstellungen vor allem im Kontext der Herausforderung, mit denen diese heute durch die sozialen Medien und die digitale Fotografie konfrontiert werden. Die Künstler*innen der Ausstellung, »formulieren Zweifel in Form einer Leerstelle, eines Entzugs oder Rückzugs. Sie begeben sich auf die Suche nach einer aktuellen Form des künstlerischen Abbilds (...).«⁴⁷⁰

Im Gegensatz zur Ausstellung *Ich* und den Formen des Entzugs, der Leerstelle, der Metapher, findet sich derzeit eine zeitgenössische Strömung an fotografischen Selbstportraits von Frauen wieder, die bewusst und direkt mit ihrer eigenen Körperlichkeit arbeiten. Arbeiten von Elina Brotherus, Iliu Susirja, Juno Calypso oder Pixy Liao genießen seit einigen Jahren aufgrund ihrer Fragen an die Gesellschaft, wie anhaltende stereotype Dichotomien, idealisierte, konventionelle Frauenbilder oder veraltete, patriarchale Erwartungen eine ungemeine Popularität. Im nächsten Kapitel wird auf einige dieser Positionen näher eingegangen.

Ausstellungen zum Thema Selbstportrait oder zum fotografischen Selbstportrait scheinen indes nicht an Relevanz zu verlieren: *Ego Update* im Düsseldorfer NRW-Forum 2016, *Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie* in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 2016, *From Selfie to Self-Expression* in der Londoner Saatchi Gallery 2017, *Was ist ICH – Auseinandersetzung zum SelbstPortrait* in Berlin 2019 – um nur einige prägnante Präsentationen aufzuzählen. Künstlerische Selbstportraits sind ein wesentlicher Indikator für die Beziehung des Künstlers zu seinem sozialen Umfeld und zur Öffentlichkeit. Sie sind ein Seismograph gesellschaftlicher Umbrüche, sozialer Missstände, weltpolitischer Problematiken, Genderfragen oder persönlicher Beziehungen, und können entweder Identifikationspotential oder bewusste Differenzierung und Abgrenzung aufweisen. Die Bildwerdung am eigenen Körper des Künstlers spielt dabei eine besondere Rolle – auch für die Wahrnehmung des Betrachters. Weltpolitische, gesellschaftliche, soziale, persönliche Veränderungen, Weiterentwicklungen oder Missstände zeichnen unsere Gegenwart aus – weshalb es immer Gründe geben wird, auf diese aus künstlerischer Sicht mit einer selbstreflexiven Geste entgegenzutreten: »Die Subjektivität des Künstlers ist dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, ein Leitmotiv der zeitgenössischen Kunst geblieben, sie ist jedoch nicht mehr ausschließlich mit dem Abbild des Künstlers verbunden.«⁴⁷¹

Auch in der vorliegenden Arbeit wird hervorgehoben, wie sich Strategien von Künstler*innen von der Selbstdarstellung im Social Media-Zeitalter als »Tool für jedermann«⁴⁷² unterscheiden. Die Künstler*innen, die für die folgende Betrachtung ausgewählt wurden, begaben sich jeweils in ihren Zeiten auf die Suche nach einer aktuellen Form des künstlerischen Abbildes. Obwohl Narzissmus und Individualisierung zentrale Fragen unserer westlichen Gesellschaft darstellen⁴⁷³, heben sich die von mir ausgewählten Künstler*innen nicht nur dezidiert von einer Gelingenskultur ab, sondern spiegeln in ihren Arbeiten eine gewisse Form der Melancholie, eine Gesellschaftskritik und eine Nähe zum Begriff des Scheiterns wider.

466 ebd.

467 Lauren Cornell: »Self-Portraiture in the First-Person Age« in: Famighetti, *Aperture* 221, S. 41.

468 Weinhart, Hollein, *Ich*, Vorwort von Hollein, S. 11.

469 ebd.

470 ebd.

471 Martina Weinhart »Ich oder wie die Künstler aus dem Bild entkamen« in: dies., Hollein, *Ich*, S. 31 f.

472 Weinhart, Hollein, Vorwort von Hollein, S. 11.

473 Vgl. ebd. S. 11.

Im 15. Jahrhundert entwickelte sich das kunsthistorische Genre des Selbstportraits in Italien und den Niederlanden. Die Selbstdarstellungen Albrecht Dürers zählen zu den frühesten und bekanntesten seiner Zeit. Mit seinem *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) stilisiert er sich nicht nur zur Christus-Ikone, sondern trägt maßgeblich zum Genre des autonomen Künstlerelbstportrait bei. Dürers Selbstpräsentation als Art irdischer Schöpfer betonte den neuen Künstlerstatus in der Renaissance, in welchem der Künstler nicht mehr nur als Handwerker gesehen wird und gesehen werden möchte. Die Darstellung von Person, Rolle und Persönlichkeit des Künstlers steht im Mittelpunkt des damaligen Selbstportraits und entwickelt sich zu einer autonomen Bildform.⁴⁷⁴ Aufgrund dieser weit zurückreichenden Historie sind die Zutaten des Selbstportraits über Jahrhunderte hinweg erprobt: »Der Künstler (damals meist männlich) erforscht sein Gesicht im Spiegel, um diese Erfahrung ins Bild zu setzen. Der Betrachter erhält darüber einen privilegierten Zugang zum Selbst des auf diese Weise Dargestellten.«⁴⁷⁵

Ab dem späten 19. Jahrhundert wird das Selbstportrait vor neue Herausforderungen gestellt: Vertreter wie Edvard Munch, Vincent van Gogh, Max Beckmann oder Ernst Ludwig Kirchner geben in ihren Selbstportraits den Blick auf die eigene Person in Verbindung mit der zunehmenden Beachtung der inneren Befindlichkeit der Künstler in der modernen Gesellschaft wieder.⁴⁷⁶ Betrachtet man exemplarisch Vincent van Goghs Selbstbildnisse, so spiegeln sich in diesen die Geschichte seiner Geisteskrankheit wider. Seine manische Suche nach den Spuren seines Wahnsinns — er malte innerhalb von drei Jahren 29 Selbstportraits — und die zwanghafte Selbstbefragung führten ihn in die Selbstverstümmelung.⁴⁷⁷

Die Neubestimmung der Begriffe Selbst und Bildnis⁴⁷⁸ sowie die Angriffe auf den Geniekult der Moderne drängten die Künstler*innen im 20. Jahrhundert zu einer Reaktion — auch aufgrund der ansteigenden Bedeutung der abstrakten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg.⁴⁷⁹ Zweifel an der Darstellbarkeit des Subjekts und Abbildbarkeit

des Selbst äußerten unterschiedliche philosophische und soziologische Theorien in den 1960er- und 1970er-Jahren — darunter vertreten die Philosophie des französischen Poststrukturalismus. So erteilten Michel Foucault und Roland Barthes mit ihren Theorien vom Verschwinden des Menschen beziehungsweise vom Tod des Autors den modernen Konzeptionen von Subjektivität, künstlerischer Urheberschaft und Originalität eine radikale Absage. Jacques Derrida beschrieb das Selbstportrait als Ruine, der immer schon eine Blindheit eingeschrieben war: »Das Selbstportrait, wenn es eines gäbe.«⁴⁸⁰

Der politische und gesellschaftliche Aufbruch der 1960er-Jahre mit seinem Angriff auf verkrustete Strukturen und Hierarchien ließ keinen Platz mehr für »Malerfürsten in Öl.«⁴⁸¹ Diese Zeit lässt sich im Rückblick als Keimzelle der Praktiken von heute bezeichnen, in welcher konzeptuelle Ansätze und die Bedingungen des Genres häufig im Vordergrund standen.⁴⁸² Die Entmythologisierung des Künstlers als Schöpfer führte zu einem experimentellen Zugang zum Selbst und brachte Strategien wie Kunst als Kompilation, serielle Produktion oder Reproduktion hervor.⁴⁸³ In Inszenierungen, Rollenspielen oder mittels der Dekonstruktion des eigenen Selbst wurden bisherige Formen des Selbstbildnisses hinterfragt.⁴⁸⁴ Body Art und Performance Art spielten bei der Auslotung neuer Möglichkeiten der Selbstdarstellung eine maßgebliche Rolle. Auch die zunehmende Verbreitung von Fotografie und Videokunst trug maßgeblich zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Genre bei.⁴⁸⁵

Der Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert ist markiert von einem nicht abgeschlossenen, tiefgreifenden Wandel in der Auffassung vom menschlichen Individuum und dessen Selbstverständnis. Die Erkenntnisse in der Gen-, Stammzellen-, und Hirnforschung laufen in den unterschiedlichsten Disziplinen wie den Natur- oder Geisteswissenschaften auf eine Neubewertung des Selbst hinaus. Insbesondere liefert die neuere sozial-psychologische Identitätsforschung tragfähige Ansätze, die sich gegenwärtig in performativen und theatralen Kunstformen widerspiegeln.⁴⁸⁶

»Identität beruht demnach auf dem modellhaften Entwerfen der eigenen Biografie und des Selbst. Das »Ich« wird im semantischen und sozialen Raum zur Leerstelle, die nach eigenen Prioritäten gefüllt wird, es erscheint als selbst produziertes, variables Konstrukt. Das Selbst artikuliert sich (...) in der Präsenz der Aufführung, im Moment der Kommunikation und im Erkennen des Spiels, der Illusion.«⁴⁸⁷

474 Vgl. Kraus, »Jeder Künstler ist ein Mensch!«, S. 7.

475 Weinhart: »Ich oder wie die Künstler aus dem Bild entkamen.« in: dies., Hollein, S. 18.

476 Vgl. Kraus, S. 7.

477 Vgl. Thomas Honickel, Christina Brecht-Benze, Dora Heinze, »Das Selbstportrait in der Kunst«, Dokumentation, Arte (Deutschland, 2011).

478 Inka Graeve Ingelmann und Gabriele Betancourt Nuñez, Hrsg., *Female Trouble: die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), S. 23. Über die Begriffe des Selbstportraits und der Selbstdarstellung: »Grundsätzlich ist der Begriff des Selbstportraits nicht gleichbedeutend mit der Selbstdarstellung, die schließlich auch in symbolischer oder abstrakter Form gestaltet werden kann. Während alle fotografischen Selbstbildnisse Selbstdarstellungen sind, sind nicht alle fotografischen Selbstdarstellungen Selbstbildnisse. Setzt man voraus, das ein Selbstportrait dem Betrachter etwas verraten soll von der Subjektivität und Psyche, der Persönlichkeit des betreffenden Künstlers oder der Künstlerin, so ergibt sich eine weitere Einschränkung: Artikulieren diese sich doch als Wesen von multipler Identität, geschlechtlicher Ambiguität oder als gänzlich andersartiges Subjekt.« I

479 Vgl. Kraus, S. 7.

480 Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstportrait und andere Ruinen*, (München: Verlag Wilhelm Fink, 2007), S. 68.

481 Presstext zur Ausstellung *Ich* von Weinhart, Hollein.

482 Vgl. ebd.

483 Vgl. Kraus, S. 7.

484 Vgl. ebd.

485 Vgl. ebd.

486 Vgl. ebd., S. 24.

487 Kraus, S. 24.

In zeitgenössischen konzeptuellen Ansätzen ist das bewusste Zurücktreten des Künstlers hinter seinem Werk, sowie unterschiedliche Umformungen und Infragestellung der traditionellen figurativen Darstellung sichtbar. Denkt man an die Arbeit *Selbstportrait als Essigurkerl* von Erwin Wurm in der Ausstellung *Ich*, in welcher der Künstler 36 Essig- und Salatgurken aus Acryl auf unterschiedlich großen Sockeln zeigt. Weinhart hält fest, dass nicht die Bespiegelung des Selbst im Vordergrund steht, sondern eine Reflexion der Möglichkeiten des Genres. Sie nennt Ironie, Dezentralisierung, Fragmentierung, Blindheit oder Versperrung als Aspekte der Unterminierung der Autoreflexivität. Betonenswert ist die anhaltende Bedeutung der Subjektivität von Künstler*innen in der zeitgenössischen Kunst, auch wenn sie nicht mehr ausschließlich mit dem Abbild derselbigen verbunden ist. Das Subjekt changiert, deshalb ist es schwer in einem Bild zu fassen: »Das Ich wird experimentell evakuiert. Es kommt nur noch zu flüchtigen Begegnungen.«⁴⁸⁸

Das fotografische Selbstportrait

Die technische Entwicklung der Fotografie ermöglichte ein Bild von sich selbst herzustellen, welches völlig neue Perspektiven auf das bildnerische Subjekt im Verhältnis zur Welt zeigen konnte.⁴⁸⁹ »Das reine Selbsterkennen im absoluten Anderssein«⁴⁹⁰, um es mit Georg Wilhelm Friedrich Hegels Worten aus der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* zu sagen, ist oftmals sinnstiftende Idee des fotografischen Selbstportraits.

Seit den 1960er-Jahren untersuchen Künstler*innen mit intentionalen fotografischen Inszenierungen das Selbst. Oftmals wurden inszenierten Rollenspielen eine narzisstische Selbstbespiegelung unterstellt – vordergründig will vielmehr die zweifelnde Frage in den Raum hineingestellt sein: »Bin ich auch das? Und wer sind die Anderen?«⁴⁹¹ Anhaltende Popularität genießt in diesem Zusammenhang die Formulierung Arthur Rimbauds »JE est un autre«, die er 1871 als 17-Jähriger im ersten der beiden Voyant-Briefe niederschrieb. Rimbaud artikuliert das Bewusstsein über die Nichtübereinstimmung mit sich selbst nicht nur treffend, sondern nach der posthumen Erstpublikation der Briefe im Jahr 1926, während der Blüte des Surrealismus, äußerst folgenreich.⁴⁹²

Wie bereits erwähnt, sieht sich das fotografische Selbstportrait heute im Kontext der Herausforderungen mit einer Demokratisierung der sozialen Medien und der digitalen Fotografie.⁴⁹³ Erstmals in seiner langen Tradition ist das Selbstportrait in Form des Selfies als Kulturtechnik im Alltag verbreitet und jedem zugänglich. Ausgelöst durch diese bereits angesprochene Inflation des Gesich-

tes, sind unterschiedliche Tendenzen in der zeitgenössischen Fotografie sichtbar: Eine stellt die Fragmentierung des Körpers, das Nicht-Zeigen des Gesichtes oder die Maskerade in den Vordergrund. Künstler wie Thorsten Brinkmann oder Juno Calypso lassen die Selbstenthüllung hinter sich, entziehen sich dem Blick und gehen auf Umwege – und auch auf Distanz zum eigenen Ich. Der zeitgenössischen Fotografie ist die Unmöglichkeit bewusst, die eigene Person konsistent abzubilden oder sich ohne Ironie ins Zentrum des Bildes zu setzen.⁴⁹⁴

»Es (das Selbstportrait) ist damit als exklusives Produkt künstlerischer Subjektivität Geschichte. Selbstbildnis ohne Selbst, Porträt ohne Gesicht, Krise der Repräsentation – das Selbstporträt hat sich von der Illusion der Realität verabschiedet. Ähnlichkeit wird gemieden, das Äußere wird verborgen.«⁴⁹⁵

Eine weitere auffallende Tendenz ist die anhaltende Popularität des fotografischen Selbstportraits von Künstlerinnen. Anhaltende Fragen zu Gender, dem weiblichen Blick, Diskriminierung und männlicher Wahrnehmung – alles Fragen mit immer noch ungelöstem Potential – spielen in dieser Tendenz die maßgebliche Rolle.

Die Serie *Experimental Relationship* der chinesischen Künstlerin Pixy Liao ist darunter besonders hervorzuheben. Seit mehr als zwölf Jahren fotografieren Pixy Liao und ihr fünf Jahre jüngerer japanischer Partner Moro kollaborative Selbstportraits, die geschlechtsspezifische Machtdarstellungen spielerisch umkehren und verzerren. Liao thematisiert das Verhältnis von Mann und Frau in einer Mischung aus Feminismus und Humor.⁴⁹⁶ Die Szenen hinterfragen vorherrschende chinesische Beziehungsdynamiken, die sie mit ihrer Beziehung zu Moro untergräbt: Die Erwartungen einer Heirat mit einem älteren Mann, der in einer Rolle des Mentors auftritt und die Frau dafür weniger Autorität genießen darf.⁴⁹⁷

488 Weinhart in: dies., Hollein, S. 31 f.

489 Vgl. Thomas Niemeyer: »Fotografische Bühnen. Das Selbst als Aneignung.« in: Kröger, *That's me*, S. 99.

490 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), S. 24.

491 Kröger, *That's me*, S. 7.

492 Vgl. Doris Krystof: »A play of selves. Selbstinszenierungen und Identität am Ende des 20. Jahrhunderts – Bruce Nauman, Andy Warhol, Cindy Sherman.« in: Kraus, S. 20.

493 Vgl. Weinhart, Hollein, Vorwort von Hollein, S. 10.

494 Vgl. Weinhart, in: dies., Hollein, S. 22.

495 Presstext zur Ausstellung *Ich* von Weinhart, Hollein.

496 Vgl. Interview Pixy Liao mit Jörg Colberg, *Photonews: Zeitung für Fotografie*, Ausgabe, 7/8–2019.

497 »Pixy Liao Staddles the Male and Female Gaze«, Aperture Foundation NY, zugegriffen 8. August 2019, <https://aperture.org/blog/pixy-liao-jon-feinstein/>.

In Abgrenzung zum Selfie, bei welchen die meisten Menschen versuchen, das Beste aus sich herauszuholen – in der Pose, dem Gesicht, dem Blickwinkel – zeigt sich die Finnin Iiu Susiraja überraschend anders im Umgang mit ihrem voluminöseren Körper. Die Fotografin begegnet gängigen Schönheitsideale mit ihrem speziellen finnischen Humor. Mit ihrer Form der Normalität konfrontiert Susiraja den Betrachter mit absurden Kombinationen aus Alltagsgegenständen in Verbindung mit ihren Körperteilen. Gemeinsam haben auch diese beiden Positionen, dass sie Formen des Lassens aufweisen: Pixy Liao lässt von chinesischen patriarchalischen Konventionen ab – im fotografischen Handlungsakt gibt sie außerdem die Kontrolle ab, dadurch dass ihr Freund den Auslöser betätigt. Sie unterlässt eine Anpassung an ein vorherrschendes System – ein System, das in mancherlei Hinsicht dem Scheitern nahe stehen sollte. Auch Iiu Susiraja lässt los – sie verlässt dominierende Schönheitsideale oder lässt Alltagsgegenstände an ihrem Körper hängen. Beiden Positionen ist eine spezielle Form von Humor inne. Gerade im Hinblick auf internationale Gleichstellung ist unsere Gesellschaft noch nicht zu befriedigenden Lösungen oder einer Akzeptanz von Andersartigkeit gekommen. So lange es veraltete Stereotype oder Klischeevorstellungen gibt (und sicherlich auch danach), wird es eine Berechtigung dieses fotografischen Genres geben, das uns den Spiegel vorhält und uns zum Nach- oder Umdenken bewegen kann.

Abb. 4
 Iiu Susiraja: *Shirts*
 2017
 Quelle: www.liususiraja.com

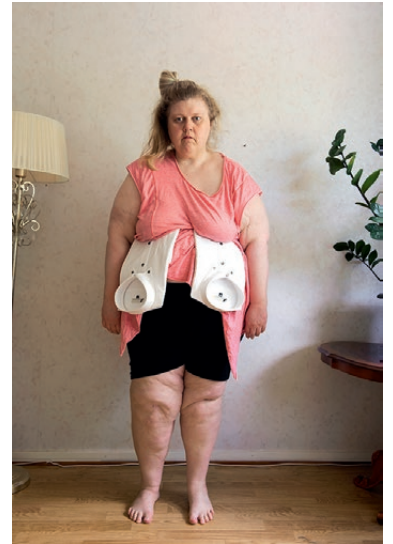


Abb. 5
 Pixy Liao, *Start your day with a good breakfast*. Aus der Serie *Experimental Relationship*.
 2009.
 Quelle: <https://fotoroom.co/experimental-relationship-pixy-liao/>



Mit der uns attestierten Zurschaustellungsgesellschaft scheint folgende Frage berechtigt: »Ohne Zweifel hat im Zeitalter der Fotografie die Beschäftigung mit der eigenen Person wesentlich zugenommen, aber leben wir in radial egozentrischen Zeiten?«⁴⁹⁸ Christopher Lasch diagnostizierte bereits Ende der 1970er-Jahre die Gegenwart als Zeitalter des Narzissmus, das geprägt ist von Individualismus, Konkurrenzdenken und das »uns im Streben nach Glück in die Sackgasse einer narzisstischen Selbstbeschäftigung abdrängt.«⁴⁹⁹ Laut Lasch sei Narzissmus allerdings die beste Art und Weise, sich den Spannungen und Ängsten des modernen Lebens gewachsen zu zeigen.⁵⁰⁰

An dieser Stelle kommt der künstlerischen Selbstbefragung die Aufgabe zuteil, herauszufiltern, welche »Ich-Bilder und Subjektkonstruktionen«⁵⁰¹ die Gesellschaft widerspiegeln oder hinterfragen und mit welchen Darstellungsmethoden man diesen Fragen begegnen kann. Die folgende Analyse beginnt in den 1970er-Jahren, in welchen der Übergang von der Performancekunst vor Publikum zum fotografischen Selbstportrait fließend verlief: Einige Künstler*innen konzipierten ihre Performances in dieser Zeit nicht mehr für ein Publikum, sondern ausschließlich für die Kamera. Bemerkenswert an dieser Zeit ist die bereits erwähnte Zurückweisung eines modernen Konzepts künstlerischer Autorschaft in den Thesen vom *Tod des Autors* oder dem *Verschwinden des Subjekts*, die in der künstlerischen Praxis jedoch mit einer Flut von Selbstinszenierungen und Performances mit den Medien Fotografie und Video einhergeht.⁵⁰²

Das Besondere an der Auswahl der folgenden Künstler*innen ist, dass sie uns das **Scheitern** und die **Absurdität** ihrer Zeit oder Existenz gegenüber vor Augen führen – in ihren Arbeiten geht es gerade nicht um Selbstoptimierung oder Selbstverwirklichung. Ihre Arbeiten zirkulieren um die Themen **Körperlichkeit**, **Kontrollverlust**, **Ohnmacht**, **Absurdes**, **Melancholie** oder **Tod**.

Man trifft auf den Aspekt des Lassens innerhalb der folgenden Positionen auf dreifache Weise:

1. Das Lassen findet sich im körperlichen Handlungsablauf wieder, z. B. durch das Loslassen der Körperbeherrschung oder Fallenlassen.
2. Ein Loslassen oder eine Abgabe an den Akt des Auslösens entweder durch eine automatische Einstellung an der Kamera oder eine Person.
3. Die Zirkulation um das Thema Lassen als inhaltlicher Anknüpfungspunkt.

Den folgenden Kapiteln über die künstlerischen Positionen wird die Aufgabe zuteil, die benannten Charakteristika aus den erwähnten Theorien des Performativen mit fotografischen Handlungen des Selbstportraits zu verschränken.

Dabei wird die Frage im Mittelpunkt stehen, wie Formen des Lassens performative Effekte generieren – das Auftreten von Emergenzen begünstigen und damit die Unvorhersehbarkeit performativer Prozesse verstärken.⁵⁰³ Denn wie Gronau und Laagay betonen: Sollte nicht das Denken über das Performative so angelegt sein, dass das Passive performativ wirksam sein kann? Entsprechend stehen das strategische Nicht-Handeln in Bezug auf den Akt des Auslösens und die Betonung des Handlungsablaufes in der Form des Lassens sowie der Aspekt des Unvorhergesehenen in der Bildsprache im Fokus der Analyse.

498 Weinhart: »Ich oder wie die Künstler aus dem Bild entkamen.« in: dies., Hollein, *Ich*, S. 30.

499 Christopher Lasch, *Das Zeitalter des Narzissmus*, (München: Bertelsmann Verlag, 1995), S. 14.

500 Vgl. ebd., S. 84.

501 Anja Osswald: »Me, myself & eye. Das mediale Selbst.« in: Weinhart, Hollein, *Ich*, S. 100.

502 Vgl. Osswald: »Me, myself & eye.« in: Weinhart, Hollein, S. 102.

503 Vgl. Gronau, Laagay, *Performanzen des Nichttuns*, S. 11.



»Das verkannte Künstlergenie, das zu Lebzeiten in bitterer Armut um Anerkennung kämpft und erst unter tragischen Umständen sterben muss, um endlich die ihm zustehende Würdigung zu erfahren, ist ein beliebtes und gern wiederholtes Klischee. Jeder Kundige weiß um die Trivialität dieser Behauptung und diskreditiert die angebliche Wahlverwandtschaft von Künstlertod und Ruhm. Die Mutmaßung hingegen, zwischen beiden herrsche in Wirklichkeit kein Zusammenhang, ist freilich ebenfalls zu kurz gedacht. Dies zeigt die Erfolgsgeschichte des Künstlers Bas Jan Ader.«⁵⁰⁴

Als Bas Jan Ader 1975 mit nur 33 Jahren ums Leben kam, hinterließ er ein fragmentarisches Werk. Zu Lebzeiten stand der belgische Künstler im Schatten des künstlerischen Mainstreams der kalifornischen Küste, weshalb es vor allem sein früher Tod ist, der ihn berühmt gemacht hat – sein mysteriöses Verschwinden auf dem Atlantik während seiner abenteuerlichen Performance-Aktion *In Search of the Miraculous*.

Die detailliert geplante Atlantiküberquerung – von Cape Cod nach Groningen – mit einem nur viereinhalb Meter langen Ein-Mann-Segelboot kann im Nachhinein als Unterfangen gesehen werden, welches von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Bas Jan Ader kam nie in Europa an, lediglich das Wrack seines Bootes wurde gefunden und gibt bis heute Anlass zu Spekulationen. Das geheimnisvolle Verschwinden und der rätselhafte Tod des Künstlers bestimmen die anhaltende, posthume Rezeption und Popularität seiner Arbeiten. Aders fotografische und filmische Selbstdarstellungen, die meist um seine Existenz kreisen, befördern die Legende vom Eins-Werden des Künstlers mit seiner Kunst.⁵⁰⁵

504 Aden, *In search of Bas Jan Ader*, S. 7.

505 Vgl. Aden, S. 7 f.

Nicht zuletzt wegen seiner oft emotionalen Herangehensweise galt Ader als romantisch-gestimmte oder gar exzentrische Künstlergestalt. In Bas Jan Ader jedoch die Erfüllung eines Klischeebildes zu sehen, in welchem die Melancholie und Todessehnsucht überhand gewinnt, wäre seinem Werk nicht gerecht. Bas Jan Ader näherte sich existentiellen Fragen mit minimalistischen Darstellungsmitteln und einem sachlichen Stil, wie er bezeichnend für die Konzeptkunst der 1970er-Jahre ist. Die Erfahrung des Scheiterns, menschliche Verwundbarkeit und Schwermut behandelte Ader mit unterkühlter Unbeschwertheit und kritischer Selbstironie. Bis heute liegt die Relevanz der Auseinandersetzung mit dem Werk Aders in der Suche und anhaltenden Frage, was unsere menschliche Existenz und das Dasein als Künstler – mit der Angst vor dem Versagen und Zurückweisung – ausmacht.⁵⁰⁶

Failing und Falling

Das Phänomen des Scheiterns sieht sich in einer nicht abebbend wollenden Hochkonjunktur, welches sich in einer intensiven gesellschaftlichen Auseinandersetzung in Analysen, Ratgebern, Coachingstrategien oder Ausstellungen ausdrückt. Dabei tritt ein Paradigmenwechsel zu Tage, innerhalb dessen dem Scheitern im verstärkten Maße positive Aspekte abgewonnen werden. Zunehmend setzt sich die Erkenntnis durch, dass im Alltag, im Berufsleben, in den Wissenschaften, in der Natur und in der Kunst Fehlertitte und Irrtümer nicht nur nicht vermeidbar sind, sondern geradezu als evolutionäre Bedingung für das Neue stehen. Auch in künstlerischen Herangehensweisen verspricht man sich positive Effekte mittels produktiver Scheiternsprozesse zu erlangen und damit etablierte Ordnungen zu verlassen.⁵⁰⁷

Spricht man über Fehler oder das Scheitern in der Kunst, so ist die Relevanz dieser Imperfektion auch am anhaltenden Interesse von internationalen Kuratoren und Ausstellungshäusern abzulesen, wie beispielsweise die Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle⁵⁰⁸ 2013, im Science Museum⁵⁰⁹ in Dublin im Jahr 2014 und im Jahr 2019 im Essener Zollverein⁵¹⁰ zeigen. Die Ausstellungen trugen jeweils den Titel *Fail Better* und thematisierten das bewusste Zeigen des Fehlers und des Scheiterns im künstlerischen oder wissenschaftlichen Prozess. Herangezogen wurde im Titel jeweils ein Zitat Samuel Becketts aus der Prosa *Worstward Ho/Aufs Schlimmste* zu, welches ausführlich lautet:

»Ever tried. Ever failed. No matter. Try again.
Fail again. Fail better.«⁵¹¹

Die Prosa *Aufs Schlimmste* zu zählt zu Becketts Spätwerk, in welchem sich alles in einer eigenartigen Transzendenz in Auflösung befindet und nur noch fragmentarische Bilder zu erkennen sind. Der Beobachter dieser Imaginationen heißt Skribent, der sich in einem unbegrenzten leeren Raum befindet:

507 Vgl. *No Matter*. Ausstellungstext. Universität Hildesheim, zugegriffen 6. August 2016, <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/837/no-matter-scheitern-und-kunst/>.

508 *Besser scheitern*. Hamburger Kunsthalle, 01.03.2013–11.08.2013. Zugegriffen 24. Juni 2017. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/besser-scheitern>.

509 *Fail Better*. Ausstellung. Dublin Science Gallery, 07.02.2014–27.04.2014. Zugegriffen 13. August 2017. <https://dublin.sciencegallery.com/failbetter/>.

510 *Try again, fail again, fail better* – Impuls Bauhaus. Festival der Folkwang Universität der Künste. Essen Zollverein, 11.04.2019–09.02.2020. Zugegriffen 12. August 2019. <https://tryagainfailagain.de/>.

511 Samuel Beckett, *Worstward Ho* (New York: Grove Press, 1984), S. 122.

»Stribent imaginiert einen Körper, wo kein Körper ist, einen Ort, wo kein Ort ist, einen Geist, wo keiner ist. Er hält an seinem Programm des Scheiterns fest und ist mehr denn je Schöpfer seines wahnhaften Schattenreichs.«⁵¹²

Ungreifbare Figuren, Bilderreste und Satzlücken erzeugen eine bedrückende Stimmung, die sich aus quälender Leere und dem unausweichlichen Tod zusammensetzt.

Die Erfahrung der zum Scheitern verurteilten und ins Nichts laufende Sinnsuche teilen sich Bas Jan Ader und Samuel Beckett. Becketts Einfluss auf die Post Minimal- und Konzeptkunst-Szene in Kalifornien findet sich in den Hauptmotiven Aders wieder: Die Anziehung der Schwerkraft und der Zug nach unten.⁵¹³

»But for Bas Jan Ader to fall was to make a work of art. Whatever we believe or whatever we imagine, on a deep deep level, not to have fallen would have meant failure.«⁵¹⁴

Das Motiv des Fallens kann in Aders Arbeiten – nicht zuletzt aufgrund der sprachlichen Ähnlichkeit von *to fall* und *to fail* – als Metapher des Scheiterns verstanden werden. In einem kurzen Interview von 1971 setzte Ader den Begriff des Fallens mit dem des Scheiterns in Verbindung und deutet auf die tragische Dimension dieser Handlung hin.⁵¹⁵ Bekannt ist, dass Ader sich ausführlich mit Albert Camus' philosophischer Abhandlung *Der Mythos von Sisyphos* und dessen Roman *Der Fall* beschäftigt hat. In Aders Notizbuch findet sich außerdem mehrfach ein Zitat aus John Miltons Gedicht *Paradise Lost* wieder: »The Lord speaks: I made him just and right, sufficient to have stood, though free to fall.«⁵¹⁶ Aders Äußerungen zu seinen eigenen Fall-Arbeiten bleiben trotzdem rar. Auf die Frage hin, warum er sich fallen lässt, antwortete er knapp: »Because gravity overpowers me.«⁵¹⁷ In der Tat kann die Schwerkraft nicht nur als physikalische Grundkraft, sondern auch als elementare Antriebskraft in Aders Arbeiten gesehen werden. Der niederländische Weltumsegler Henk de Velde sagt über die so genannten Fall-Performances von Ader im Film *here is always somewhere else*:

»I saw a man on Dutch TV who rode his bike into the canal. At the time I thought he was a comedian. But now I've been thinking about him. The moment he is riding his bike isn't important, the moment he falls into the water isn't important, neither the moment of falling. It's the moment he lets go. He also fell from the roof. The rolling down isn't important. Nor is the fall. But the 1/10th of a second in between – the letting go. Just 1/10th of a second – he lets go to experience eternity. If possible, he'd like to stay in the moment between rolling down the roof and letting go. But yet you fall.«⁵¹⁸

Kurzgeschichte des Falls

»Die Welt ist alles, was der Fall ist.«
(Ludwig Wittgenstein)

Seit der Mensch als *Homo erectus* auf zwei Beinen geht, ist der Fall sein ständiger Begleiter. Seit der Antike und ihrer Tragödien werden Fallende immer wieder als metaphorische Figuren menschlicher Selbstüberschätzung und zu großer Annäherung an die Welt der Götter dargestellt. Die Mythen von Ikarus und Phaeton sind nur zwei dieser mannigfachen Beispiele der sogenannten Hybris.⁵¹⁹ Auch in der christlich-westlichen Kultur finden sich populäre Fallgeschichten wieder: Der Sündenfall mit dem Biss in die Frucht des Baumes der Erkenntnis oder der Fall des Engels – später Luzifer, Satan oder Teufel genannt.⁵²⁰ Wie bereits in der Ursprungsgeschichte verankert, hat der Fall – als ständige Antithese zum Aufstieg – etwas Verführerisches. Der Fall steht somit seit Anbeginn seiner Geschichte für eine Ambivalenz – als existentielle Bedingung des Menschen und seine Fragilität des Seins und zugleich auch für die Endlichkeit des Menschen.⁵²¹

»Die Brutalität und Härte unserer eigenen Endlichkeit ist im Fallen so präsent wie die Leichtigkeit, die Ahnung einer alle physischen Grenzen sprengenden Freiheit. Es lässt sich nie nur der einen oder nur der anderen Seite zuschlagen. Die Gleichzeitigkeit, ja, Verschränkung der Gegensätze bestimmt diese Bilder als stürzendes Fliegen, als fliegender Sturz.«⁵²²

512 »Die allerletzte Person. Ich. Schnell weg!«, Deutschlandfunk, zugegriffen 18. Juli 2018, https://www.deutschlandfunk.de/die-allerletzte-person-ich-schnell-weg.1184.de.html?dram:article_id=247049.

513 Vgl. Bas Jan Ader, Christopher Müller, *Bas Jan Ader: Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967–1975*. (Köln: König, 2000), S. 5.

514 Tacita Dean, *And he fell into the sea*, zugegriffen 12. August 2019, <http://www.basjanader.com/>.

515 Vgl. Ader, Müller, *Bas Jan Ader*, S. 60.

516 Zitat nach Betty van Garell: »Bas Jan Ader's tragiek schuilt in een pure val.« in: Haagse Post 5.1.1972, Zitat in: Ader, Müller, S. 60.

517 Ader, Müller, S. 60.

518 Rene Daalder, *Here Is Always Somewhere Else*, 2007, min 30:20–31:54.

519 Vgl. Winfried Gerling, Fabian Goppelsröder, *Was der Fall ist ... Prekäre Choreografien*, (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017), S. 13.

520 Vgl. Gerling, Goppelsröder, *Was der Fall ist*, ebd.

521 Vgl. ebd., S. 17.

522 ebd. S. 40.



Abb. 7
Bas Jan Ader: *Broken Fall (organic)*
Amsterdamse Bos,
Holland, 1971
Quelle: Ader, *In search of Bas Jan Ader*,
S. 85.
© Estate of Bas Jan Ader/ VG Bild-
Kunst, Bonn 2020

»Gravity is the elemental force that governs every aspect of our lives. It is the challenge we meet when we make our first steps and it strikes us down when our life journey finally comes to an end. In gravity some may feel the hand of god or the organising principle of the universe. While to others it represents the thrill of live or the absurdity of our existence.«⁵²⁵

Bereits in seiner Masterarbeit 1967 formulierte Ader die Absicht, seine Arbeiten um die dichotomen Begriffe *to rise and to fall* zirkulieren zu lassen: Die Ambivalenz des Abhebens, des Loslassens und die Ekstase des Fallens verdichten sich – vor allem in den Fotografien Aders – in den **verewigten Übergangsmomenten der Schweben**, die laut Maïke Aden den Kern von Aders Arbeiten bilden.⁵²⁴

Der Werkkomplex über das Fallen und die Schwerkraft wurde mit Aders 16-millimeter-Film *Fall I* (I, Los Angeles) im Jahr 1970 eingeläutet. In diesem Schwarzweiß-Film bringt Ader einen Küchenstuhl auf sein Hausdach, setzt sich darauf und lässt sich herunterfallen. Fortan sollte er sein Schaffen in unterschiedlichen Video- und Fotoaktionen dem Fallen widmen.

»Für den Moment aber ist alle Schönheit des Stürzenden nur seinem Sturz zu verdanken.«⁵²⁵

Im Zentrum dieser Analyse steht die Arbeit *Broken Fall (organic)* aus dem Jahr 1971. Diese existiert sowohl als Kurzfilm als auch als singulär fotografische Arbeit. Im Jahr 2017 wurde die Video-Arbeit auf der Biennale in Venedig gezeigt. Die Schwarzweiß-Fotografie zeigt den Künstler, wie er zwischen einem Ast und einem kleinen Bach im Fallen begriffen in der Luft schwebt. Was wir aufgrund des gleichnamigen Kurzfilms wissen: Ader ist auf einen Baum in der Provinz nahe Amsterdam geklettert; er hält sich fest, baumelt und fällt schließlich in einen kleinen Bach. Der dünne Ast war von Ader dazu bestimmt, aufgrund seines körperlichen Gewichtes durchzubrechen, damit der Künstler mit ihm in den Bach fällt. Aber der Ast wollte so schnell nicht brechen und Ader hing so lange, wartend, bis der Ast brechen sollte und es nicht tat. Schließlich gab seine Muskelkraft nach und Ader stürzte in den Bach.

Die Handlung des Kletterns auf den Baum sehen wir in der Fotografie nicht – die Imagination sagt uns aber, wo ein Fall ist, war auch ein Emporsteigen. Aders **performatives Handlungsereignis liegt im Fallen** – und vor allem dem davor **geschehenen Akt des Loslassens**. Vor dem Fallen lassen wir nicht nur los – im Sinne der Lösung der den Ast umgreifenden Hände – es ist ein **Loslassen oder Verlieren der Körperbeherrschung** – es ist eine **Entscheidung für die Passivität**. Der Prozess des Fallens durchläuft

unterschiedliche Phasen: Erst kommt das Festhalten, danach die aktive Überwindung der Selbstkontrollmechanismen, die das **Sich-Loslassen** verhindern und schließlich das **Fallen-Lassen**, in welchem man zum gewollten Opfer der Schwerkraft wird.⁵²⁶ Das Loslassen ist auch in der Pose Aders sichtbar: Es ist keine beherrschte Pose, sondern eine durch Schwerkraft gezeichnete körperliche Haltung. Voraussetzung für den Verlust der Körperbeherrschung liegt nicht nur im physikalischen Loslassen, sondern auch im physischen **Sich-einlassen auf die Folgen des Sturzes**. Wir sehen also die Pose als und im Loslassen: »Im Fallen aber zeigt sich ein irreduzibles Gemisch aus Aktivität und Passivität als Kern des eigenen Ichs.«⁵²⁷

Denkt man an Sprünge von einem Turm im Schwimmbad oder auch die gestreckte Pose von Yves Klein in *Saut dans le vide*, so wissen wir, dass eine körperbeherrschte Pose von diesem Baum durchaus im Rahmen des körperlich Möglichen gewesen wäre. Beherrschung und Kontrolle lag jedoch nicht in Aders Ansinnen, sondern mit Mersch's Worten eine Form von Nicht-Intentionalität, die für eine Ästhetik des Performativen steht.

Auch gab Ader die **Kontrolle über den Moment des Auslösens** ab. In einigen seiner Arbeiten steht seine Frau Mary Sue Ader-Andersen hinter der Kamera; ob auch sie diejenige ist, welche die Kamera in *Broken Fall (organic)* ausgelöst hat, kann nicht exakt nachgeprüft werden. Trotz dieser unbekannten Determinante lässt sich festhalten, dass Ader während des Falls nicht selbst ausgelöst hat. Der festgehaltene Moment seines Falls und die Ausformung seiner Pose lagen also außerhalb seiner Kontrolle und waren für ihn unvorhergesehen. Das Loslassen findet sich also neben der Handlung des Fallens auch in der Kontrollabgabe an den fotografischen Apparat wieder.

Die Leistung der Fotografie *Broken Fall (organic)* besteht qua Medium darin, einen Widerstand gegen die Beschleunigung des Falls zu formulieren. Sie sublimiert diesen unwiederholbaren Augenblick der schwebenden Pose und verlängert ihn auf unbestimmte Dauer.⁵²⁸ Das **Unwiederholbare** steht darüber hinaus kennzeichnend für den Fall – er stellt ein **einzigartiges Ereignis** dar, welches in seiner Zeitlichkeit durch Augenblicklichkeit gekennzeichnet ist. George Didi Huberman sagt über die Pose: »Da ist etwas, das in einem Augenblick, der von Dauer ausgehöhlt zu sehen ist. Die maßlose Dauer der Pose.«⁵²⁹ So beinhaltet diese Arbeit neben dem offensichtlich eingefrorenen und festgehaltenen Moment des Schwebens, das Loslassen, die Ekstase, den ewigen Fall und ewig manifestierten Zwischenstatus, in dem alles möglich ist.

523 Daalder, *Here Is Always Somewhere Else*, min 31:54–31:33.

524 Vgl. Aden, *In search of Bas Jan Ader*, S. 76.

525 Gerling, Goppelsröder, *Was der Fall ist*, S. 19.

526 Vgl. Aden, S. 88.

527 Gerling, Goppelsröder, S. 54.

528 Vgl. ebd., S. 56.

529 Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* (München: Fink, 1997), S. 121.

»Möglichkeit braucht die Gefahr des Scheiterns.«⁵³⁰

Wie in dem Kapitel Formen des Lassens beschrieben, zeichnet sich die Ästhetik der Performativität durch das Charakteristikum der Kontingenz aus. Der Kulturwissenschaftler Joseph Vogl hat eine Theorie des Zauderns entwickelt, in welcher er das Loslassen und den Fall als Schwellenstatus des »nicht mehr« und »noch nicht« beschreibt. Er spricht von einer »energetischen Inaktivität«, die Ader bewusst herbeiführt und aus einem kontingenten Zwischenraum zwischen Handeln und Nichthandeln besteht, »in dem alles möglich erscheint.«⁵³¹

Maike Aden betont den Aspekt der Kontingenz bei Aders Fall-Arbeiten und sieht darin »Potentialität wie auch Gefahr.«⁵³² Die Provokation der mehr oder weniger riskanten Stürze oder Fälle münden im Schweben in einer kontingenten Offenheit, die verhindert, dass Aders Fall-Arbeiten einer »ausschließlich negativen Dimension des Scheiterns«⁵³³ zugeordnet werden. Die bereits angesprochenen ambivalenten Tendenzen des Fallens bestehen zunächst aus dem »rauschhaft-ekstatischen Moment des Loslassens«⁵³⁴, der Schwerelosigkeit sowie letztlich im (möglicherweise tragischen) Fall. Gerade in diesen drei oszillierenden Spannungsmomenten liegen die offenen vielfältigen Möglichkeiten. Es ist der kontingente Verlauf des Falls, die daraus resultierende kontingente Pose, die kontingente Bildwerdung und der sich ergebende radikale Widerspruch vor aller endgültigen Deutung Aders Arbeiten.⁵³⁵

Dieser fotografische Moment, in dem alles möglich erscheint, wird von Jan Verwoert als point of no return, wie folgt beschrieben: »You get yourself into a situation which is bound to lead up to a *point of no return*, where nothing goes anymore and everything matters.«⁵³⁶

Für Neurobiologen und Hirnforscher stellt dieser Augenblick einen Gipfelpunkt der Erregung dar, der ein Hochgefühl auslöst. Es entsteht aufgrund einer, zu einem Höhepunkt gekommenen, euphorisierenden Spannung, die in plötzliche Entspannung umschlägt. Diese Ekstase – der Moment zwischen Spannung und Auflösung (vom Griechischen *ékstasis* = Außersichgeraten) – lässt die ursprüngliche Realität des Selbst überschreiten und entgrenzen. Möglicherweise meint Ader mit der Bezeichnung des »Vakuums« in seiner Master-These einen Zustand der Leere, der derart rauschhaft-ekstatische Züge haben kann.«⁵³⁷

Das Fallen sollte nicht nur mit dem Scheitern gleichgesetzt werden, sondern auch mit dem inhärenten ekstatischen Moment der Selbstaufgabe, der Entgrenzung und des Loslassens:

»Erkennt man im Fallen auch die Aspekte des Kolabierens vorgängiger Strukturen, so führt das vor Augen, dass der Fall untrennbar mit einer nahezu befreiend zu nennenden Überschreitung bzw. Entgrenzung verbunden in die Offenheit hinein ist.«⁵³⁸

Mit Bedenken dieser Hingabe an einen rauschhaften Lustmoment, verwundert es nicht, dass Ader selbst das Fallen nicht ausschließlich als existentielle Katastrophe darstellt. Die Momente des Rausches neben der Aufgabe der Kontrolle eröffnen schließlich Raum für zukünftig Mögliches und Unmögliches.⁵³⁹

530 Gerling, Goppelsröder, *Was der Fall ist*, S. 17.

531 Aden, *In search of Bas Jan Ader*, S. 88; Zitat von Joseph Vogl, *Über das Zaudern, Neuauflage* (Zürich: Diaphanes, 2014), S. 23.

532 Vgl. Aden, S. 96 f.

533 ebd.

534 ebd.

535 Vgl. ebd.

536 Jan Verwoert, *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (London: University Press Group Ltd, 2006), S. 28.

537 Aden, S. 89.

538 Aden, S. 90.

539 Vgl. ebd.



Abb. 8

Bas Jan Ader: *I'm too sad to tell you.*
USA, 1970

Quelle: www.basjanader.com

© Estate of Bas Jan Ader/ VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Aders Bildgestaltung & Komik

Bas Jan Ader konzipierte seine performativen Fall-Arbeiten ausschließlich für die Kamera. Sie ist das Publikum und der externe Beobachter. Ader bevorzugte die Fotografie und den Film entsprechend des Zeitgeistes der Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre, in welchen die traditionellen Kunstformen wie Malerei oder Skulptur als vorbelastet galten.⁵⁴⁰

Die Distanz (und spätere Mystifizierung) der Person Aders wird aufgrund der Wahl einer totalen Kameraeinstellung in den meisten seiner Arbeiten verstärkt. Oft mehrere Meter vom Geschehen entfernt, gibt die Kamera einen Überblick über die Handlung – ähnlich wie der Blick auf eine Theaterbühne. Doch nicht nur aufgrund der Kameraeinstellung wird Distanz zum Dargestellten geschaffen: Ader wählt für seine Arbeiten (wie übrigens auch Francesca Woodman) Schwarzweiß-Negativfilmmaterial, das selbst für die frühen 1970er-Jahre schon als veraltet galt. Damit erzeugt er eine gewisse Form von Nostalgie oder Melancholie, die sich aufgrund ihrer Abstraktion zusätzlich auf die Distanz zur Rezeption der dargestellten Handlung auswirkt.⁵⁴¹

Aufgrund der Schwarzweiß-Ästhetik, der totalen Kameraeinstellung und trotz der Dramatik der Pose erinnern die Fall-Projekte von Ader an die Tragikomik der Buster Keaton-Filme aus den 1920er- und 1930er-Jahren:

»Das Lachen bleibt möglicherweise eigentümlich fremd, aber es nimmt den Stürzen Aders die Schwere – ohne dass der Protagonist verlacht oder ausgelacht wird. Vor allem aber erlebt der Betrachter selbst im gebrochenen Lachen ein Stück Freiheit, um die normierenden Bewertungen, die das Scheitern tabuisieren, für sich zu relativieren.«⁵⁴²

Die bereits angesprochene Distanz wird durch die in den Handlungen innewohnende Komik im Stil des wortlosen Slapsticks noch erweitert. Enthalten Aders Arbeiten durchaus melancholische Aspekte, so kommt in ihnen nicht ausschließlich existentiell Tragisches zum Ausdruck. Paul Andriessie schreibt dazu: »But despite the fact that the falls are so dramatic, they have an unmistakably comical slant which makes them thus lit for vaudeville.«⁵⁴³

In diesem ambivalenten Verhältnis von existentieller Ernsthaftigkeit und komischer Distanz, ist Aders Bildwerdung anzusiedeln.⁵⁴⁴ Das Ambivalente in Aders Handlung – zwischen Lachen und Weinen, zwischen to rise and to fall – spiegelt die Destabilisierung oder Auflösung dichotomer Begriffspaare wider – was zu den Fähigkeiten des Performativen zählt.⁵⁴⁵

540 Vgl. Aden, S. 86. Mehr dazu findet sich z. B. bei Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1992, S. 54 ff.

541 Vgl. Ader, Müller, *Bas Jan Ader*, S. 61.

542 Aden, S. 87.

543 Paul Andriessie, *Bas Jan Ader: Kunstenaar* (Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 1988), S. 60.

544 Vgl. Ader, Müller, S. 53.

545 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 34.

Aders bereits angesprochene Videoarbeit *I'm too sad to tell you* zeigt zwar keinen Fall, lässt sich aber aus metaphorischen Gründen zu diesen dazuzählen: Im Loslassen der körperlichen Beherrschung und des Kontrollverlusts. Im Weinen ist eine Art der Selbstaufgabe erkennbar, die »als auslösendes und konstituierendes Moment die Bedingung des Weinens überhaupt ist.«⁵⁴⁶

Mit Fischer-Lichte lässt sich im Weinen eine Erzeugungsstrategie erkennen, in der nichts Existierendes Gestalt annimmt, sondern die körperliche Präsenz Aders als emergentes Ereignis zum Ausdruck kommt. Der Akt des Weinens eröffnet Freiräume für »Nicht-Inszeniertes, Nicht-Vorhersehbares.«⁵⁴⁷ Helmuth Plessner nennt das Weinen das »Einstürzen der Selbstzwangapparatur,«⁵⁴⁸ die das Fallen der emotionalen Schranken in der Regel zur Folge hat.

Lachen wie auch Weinen treten, »als unbeherrschte und als ungeformte Eruptionen des gleichsam sich selbstständigen Körpers in Erscheinung. Der Mensch verfällt ihnen, er fällt – ins Lachen, er lässt sich fallen – ins Weinen. (...) In der verlorenen Beherrschung über sich und seinen Leib erweist er sich als ein Wesen zugleich außerleiblicher Art, das in Spannung zu seiner physischen Existenz lebt.«⁵⁴⁹

Aufgrund Arbeiten wie dieser und seines tragischen Todes liegt es nahe, von Ader als einer Kunst der Schwermut, Trauer, Schwäche oder Erschöpfung zu sprechen.⁵⁵⁰ Man könnte den Tod auch als eine Vollendung im Scheitern oder eines schicksalshaften Ausgangs – ähnlich einer Heldengeschichte aus einer griechischen Tragödie – betrachten. Aders intendierte »Einwilligung in den Kontrollverlust«⁵⁵¹ und die »Dekonstruktion des heroisch-männlichen Subjekts«⁵⁵² lassen seine Arbeiten deshalb schnell dem Scheitern und der Sinnlosigkeit zuordnen. Seine leidenschaftlichen Momente des Loslassens und die Kontingenz eines Schwebens in die Freiheit hinein – begleitet von rauschhaft-ekstatischen Lustmomenten – dürfen hingegen nicht vergessen werden.⁵⁵³

546 Aden, *In search of Bas Jan Ader*, S. 74.

547 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 325 ff.

548 Aden, S. 74. Zitat von Helmut Plessner.

549 ebd.

550 Vgl. ebd., S. 197.

551 ebd.

552 ebd.

553 Vgl. ebd.



»In den technischen Medien der Fotografie oder Videokunst bot sich Frauen ein künstlerisches Betätigungsfeld, das losgelöst von etablierter männlicher Vorherrschaft war und sich Chancen ergaben, in die Freiheit neuer Möglichkeiten des Sehens und Reflektierens einzutauchen. Da Fotografie zunächst nicht als künstlerische Ausdrucksform anerkannt war und an Akademien nicht gelehrt wurde, konnten sich Künstlerinnen ungebunden fühlen, eigene und gegenüber den stereotypen Vorstellungen ihrer männlichen Kollegen dezidiert andersartige Bildentwürfe zu entwickeln.«⁵⁵⁴

Die US-amerikanische Künstlerin Francesca Woodman beendete ihr Leben im Jahr 1981 mit nur 22 Jahren nach kurzer, aber intensiver Schaffenszeit. Aufgrund ihres frühen Suizids wird in Woodmans Arbeiten – ähnlich wie bei Bas Jan Ader – der herannahende Tod der Künstlerin oft posthum vorausgedeutet. Die Auseinandersetzung mit ihrem Werk ist davon geprägt, Hinweise für die Gründe ihres Entschlusses zu finden – eine Versuchung, die sich auch aufgrund der von Woodman bevorzugten Sujets und der oft morbiden Atmosphäre ihrer Bilder unweigerlich aufdrängt.⁵⁵⁵ Als ästhetische Vorwegnahme ihres Todes werden vor allem ihre Inszenierungen von flüchtigen Erscheinungen mündend in einem Verschwinden im Raum gesehen.⁵⁵⁶

Bereits im Alter von 13 Jahren fotografierte Woodman ein erstes Selbstportrait und sollte fortan diesem Genre den Schwerpunkt ihrer Arbeiten widmen. Ihre Selbstportraits sprechen von einer »melancholischen Verwundbarkeit« und einer »Fragilität des Seins.«⁵⁵⁷

554 Graeve Ingelmann, Betancourt Nuñez, *Female Trouble*, S. 8.

555 Vgl. ebd. S. 23.

556 Vgl. Francesca Woodman u. a., *Francesca Woodman: Werke der Sammlung Verbund*, (Köln: König, 2014), S. 8.

557 Graeve Ingelmann, Betancourt Nuñez, *Female Trouble*, S. 23.

Wie Bas Jan Ader entschied sich Woodman für die Verwendung eines Schwarzweiß-Films, dessen Ästhetik die zeitlose und melancholische Stimmung ihrer Arbeiten unterstreicht. Bestimmend in Woodmans Werk ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen, oft nackten Körper, wobei nur selten ihr Gesicht sichtbar ist – und wenn, dann an den Rand des Bildes gerückt, verdeckt oder dem Betrachter abgewandt. Auch ihr Körper wird in vielen Arbeiten fragmentiert und entindividualisiert.

Häufig verwendet sie in ihren Arbeiten das Stilmittel der **physischen Bewegung im Zusammenhang mit längeren Belichtungszeiten**. Dieser fototechnische Effekt hat zur Folge, dass sich die Darstellung ihres Körpers in den meist klar definierten Räumen **am Rande der Sichtbarkeit in der Unschärfe bewegt**.⁵⁵⁸ Die Verschränkung von vorhandenen räumlichen Situationen mit eigenen Handlungen für die Bildwerdung steht im Kontext damaliger aktueller Kunstformen und Diskurse: Woodman greift die noch junge Form der Performancekunst auf, wobei ihre »performativen Akte für die Kamera und an die Kamera gebunden sind.«⁵⁵⁹

In Woodmans Arbeiten finden sich wiederholende Motive wieder: der verlassene und morbide Ort, der Tod und der Schlaf als Metaphern für die Nichtgegenwärtigkeit der porträtierten Person und das **Verschwinden und Sich-Auflösen der menschlichen Gestalt**. Oftmals unterwirft sie ihren Körper schmerzhaften Strapazen: Sie bestückt ihren nackten Körper mit Wäscheklammern, schnürt sich die Beine mit straffen Plastikbändern ein oder drückt die Kante einer Glasscheibe gegen ihre Brust. **Sie nutzt das Selbstportrait als Vehikel, persönliche psychische oder physische Erfahrungen am eigenen Leib sichtbar zu machen.**

»These works are seeking to reveal the inner psyche of photographers through the camera turned onto themselves and their very personal surroundings. It is a peek into the inner fragility of a world that is seldom seen, into the deepest or darkest sides of oneself, seen through the lens.«⁵⁶⁰

Dieses Zitat von Calin Kruse, dem Kurator der Projektion *Hidden/Intimate* beim Malaysia Photofestival im Jahr 2015 trifft nicht nur passend auf die Arbeiten Francesca Woodmans zu, sondern spiegelt die anhaltende zeitgenössische Auseinandersetzung mit vergleichbaren Themen Woodmans wider: die Suche nach Identität. Woodmans Arbeiten eilten ihrer Zeit voraus und zeigen in ihrer posthumen Rezeption die sichtbare Beeinflussung von Generationen an Fotografinnen. Noch heute rufen ihre Arbeiten nachhaltige Impulse von Projektion, Identifikation und Empathie wach.⁵⁶¹ Das Suchen, Verlieren und Finden des Selbst und der Identität stellen Themen dar, welche nicht an Popularität in der zeitgenössischen Fotografie eingebüßt haben.

Historischer Kontext

Bereits in der Avantgarde der 1920er-Jahre spielte das fotografische weibliche Selbstportrait – wie an Claude Cahun gezeigt – eine neue und besondere Rolle. Nicht durch Zufall geschah dies zu einem Zeitpunkt, an dem die Proteste der Frauenbewegungen einige Erfolgsetappen zu vermerken hatten. Die Künstlerinnen der damaligen Zeit stellten in ihren Selbstportraits zeitlose und nach wie vor relevante Fragen nach traditioneller Geschlechteridentität, den Klischees weiblicher Repräsentation und deren Überwindung in neuen Darstellungen: »Identitätskonstruktionen der künstlerischen Avantgarde, medienreflexive Aspekte und genderspezifische Einschätzungen greifen dabei ineinander.«⁵⁶²

Das Aufblühen der Gender Studies seit den 1980er-Jahren, war für Woodmans Bildästhetik und ihr Themenspektrum besonders anfällig. Man hatte eben erst Claude Cahun wiederentdeckt und zeitgleich wurde Cindy Sherman mit ihren *Untitled Film Stills* als Heldin einer feministischen Kunst gefeiert. Der theoretische Kontext, in dem Francesca Woodmans Arbeiten Mitte der 1980er-Jahre rezipiert wurden, ließ der Interpretation nur wenig Freiraum. Ihren Arbeiten wurde hauptsächlich mit psychoanalytischen, surrealistischen oder feministischen

558 Vgl. Robert Felfe: »It's a generous medium, photography« in: Deppner, Boberg, *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*, S. 28 f.

559 Felfe, »It's a generous medium, photography« in: Deppner, Boberg, S. 30.

560 Calin Kruse, Curatorial text of the Slideshow 'Hidden/Intimate' at the Malaysia Photofestival 2015., Die Nacht – Magazine (blog), zugegriffen 6. August 2016, <http://dienacht-magazine.com/2015/11/23/hidden-intimate>.

561 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: »Körperdouble« in: Woodman, *Francesca Woodman*, S. 77.

562 Gerda Breuer und Elina Knorrpp, *Gespiegeltes Ich: Fotografische Selbstbildnisse von Frauen in den 1920er Jahren*, (Berlin: Nicolai, 2014), S. 7.

Theorien begegnet.⁵⁶³ Gerade die von Rosalind E. Krauss und Abigail Solomon-Godeau verfassten Artikel anlässlich der ersten Retrospektive 1986 in der Hunter College Art Gallery in New York spielten auf die gender-basierte und feministische Deutungsweisen in Woodmans Werk an.⁵⁶⁴ Einer feministischen Interpretation von Woodmans Arbeiten wird in dieser Analyse Anerkennung entgegengebracht, denn wir sehen uns noch nicht in einer Gesellschaft angekommen, in der Gender- und Geschlechterfragen hinsichtlich Toleranz und Gleichstellung gelöst wurden, sondern immer noch thematisiert werden müssen.

Identität in der Auflösung — Identität durch Auflösung

Woodmans Arbeiten lassen eine gewisse Ambivalenz in Identitätsfragen durchscheinen: Oftmals spielt sie bewusst mit der Rezeption eines männlichen Blicks (vgl. die Arbeit *A mirror. A woman is a mirror for a man. 1975 – 1978*) oder will sich der ausschließlichen Auflösung im Raum hingeben. Aufgrund ihrer wiederholenden Motive und körperlichen Bewegungen ist es als ein unermüdlicher Versuch des Begreifens ihrer Identität durch das Ausloten der Beziehung von Körper und Raum zu sehen. Ihr Verschwinden im morbiden Raum kann als Indiz für ihren psychischen Zustand gesehen werden, weshalb die Frage gestellt werden muss, inwieweit sie diesen Zustand als Teil ihrer Identität zur Schau stellt.⁵⁶⁵

Judith Butler hat gezeigt, dass Geschlechterzugehörigkeit, sowie jegliche Identität »keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes ist, von dem dann verschiedene Akte ausgehen.«⁵⁶⁶ Identität entsteht vielmehr durch eine »stilisierte Wiederholung von Akten,«⁵⁶⁷ die Butler als »performative Akte qualifiziert.« Diese körperlichen Akte stellen nicht eine gegebene Identität dar, vielmehr sind es die performativen Akte, die Identität zu allererst hervorbringen.⁵⁶⁸ Die Konstruktion von Geschlechteridentität basiert nach Butler auf einer performativen Leistung, die zwar durch gesellschaftliche Sanktionen normiert und forciert wird, worin jedoch auch im Umkehrschluss die Möglichkeit besteht, »den verdinglichten Status der Geschlechteridentität in Frage zu stellen.«⁵⁶⁹

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen gerade die Arbeiten Woodmans, die sich durch Bewegungsunschärfe und eine Stilistik der Auflösung auszeichnen, und weniger jene, in welchen sie sich in Vitrinen oder Schränken, mit Tieren als Objekt inszeniert. Die wiederholte Ausführung von Handlungen des Verschwindens ist beispielsweise in den Fotografien *Space 2*, *Polka Dots*, *Self Deciet 7* (Rom), *House 3*, (Rhode Island) zu sehen. Woodmans per-

formative Handlungen stellen paradoxerweise eine Auflösung her — eine aktive Handlung ist für ein Verschwinden, ein Zu-Lassen einer existentiellen Greifbarkeit, verantwortlich. Wenn nach Butler wiederholte Akte für die Hervorbringung von Identität verantwortlich sind, lässt sich rückschließen, dass die wiederholende Akte Woodmans das Nicht-greifbare und Flüchtige hervorbringen und sich ihre Arbeiten in Auflösung durch eine Art verewigte Suche nach Identität auszeichnen.⁵⁷⁰

Die Kunstkritikerin Gabriele Schor sagt in diesem Zusammenhang: »Die Präsenz ihrer eigenen Gestalt dient der Künstlerin nicht als identitätsstiftende Bestätigung.«⁵⁷¹ In ihrer Suche nach Antworten reüssiert Woodman im Wissen um die Obsession um ihren eigenen Körper: »Mann, ich bin's genauso leid, mich anzusehen, wie ihr anderen.«⁵⁷² Betsy Berne — Woodmans alte Freundin — sieht ihren Körper in der Funktion zur Bildwerdung als eine Art Werkzeug oder formales Element. Auffällig ist, wie bereits erwähnt, dass Woodmans Gesicht als Zeichen der Individualität und Identität einer Person nicht zu sehen ist⁵⁷³ — ein Stilmittel, dass in der zeitgenössischen Fotografie nicht an Beliebtheit verloren hat. Ein abgeschnittener Kopf in der Bildkomposition, das Gesicht durch Haare verdeckt, weggedreht oder durch Bewegungsunschärfe unkenntlich gemacht — alle diese bewusst eingesetzten inszenatorischen Mittel sorgen für eine »Verunklarung ihrer Identität.«⁵⁷⁴

In der Arbeit *Polka Dots* steht Woodman in einem gemusterten Kleid in einem Raum, in welchem der Putz von der Wand bröckelt. Sie steht dicht an der Wand, mit dem Rücken zur Kamera gewandt, als ob sie sich durch den Entzug des Blicks verstecken möchte. Hinzu kommt ihre körperliche Bewegung — ein Schütteln oder Zittern des Körpers — welche für die Unschärfe ihres Körpers verantwortlich ist. Ihr Kopf ist in der Darstellung ähnlich dunkel wie das schwarze Loch neben ihr in der Wand. Das geblünte Tapetenmuster, welches rechts neben ihr durch den Wandputz hindurchscheint, ähnelt dem Muster ihres Kleides. Diese Inszenierung im Raum und die gewählte lange Belichtungszeit lassen den Anschein aufkommen, dass sie in der Wand verschwinden und sich in ihr auflösen möchte — eine Inszenierung der Identität als letztlich nicht vollkommen greifbare Entität einer Wirklichkeit. Die Begrifflichkeit des Performativen, auf die sich hier gestützt wird, beschreibt eine Handlung, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrückt oder repräsentiert, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringt. Die Wirklichkeit, die hier entsteht, indem die Handlung vollzogen wird, ist die Inszenierung der Auflösung. Woodman zeigt keine eindeutig nachvollziehbare

563 Vgl. Annabelle Hirsch, »Fotografin Francesca Woodmann: Feministin, Surrealistin, Gothic-Heldin«, *Die Zeit*, 22. März 2012, Zugriffen 10. Februar 2018. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-03/francesca-woodmann-portraet>.

564 Vgl. Woodman, *Francesca Woodman*, Vorwort von Gabriele Schor S. 7.

565 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: »Körperdouble« in: *Woodman*, S. 76.

566 Butler: »Performative Akte und Geschlechtskonstitution.« in: Wirth, *Performanz*, S. 301 f.

567 ebd.

568 Vgl. Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, Vorwort von Fischer-Lichte, S. 12.

569 Butler in: Wirth, S. 302.

570 Vgl. Elisabeth Bronfen: »Einen Abdruck hinterlassen. Francesca Woodmans fotografische tableaux vivants« in: Woodman u. a., *Francesca Woodman*, S. 16.

571 Gabriele Schor: »Requisiten als Metaphorik — Arrangiert von Francesca Woodman« in: *Woodman*, S. 40.

572 Rosalind E. Krauss: »Francesca Woodman. Problem Sets« in: *Francesca Woodman und Ann Gabhart, Francesca Woodman Photographic Work* (Wellesley College Museum/Hunter College Art Gallery, 1989), S. 48.

573 Vgl. Schor: »Requisiten als Metaphorik — Arrangiert von Francesca Woodman« in: *Woodman, Francesca Woodman*, S. 40.

574 Solomon-Godeau: »Körperdouble« in: *Woodman*, S. 78.

Identität, die Identität *der* Auflösung. Sie macht mit ihren Arbeiten deutlich, dass es immer nur in einem Versuch münden kann, eine Identität greifbar und eindeutig darzustellen. Über die generelle Verabschiedung einer »fixen Identitätszuschreibung« in Performances – und auch zutreffend auf diese Form des performativen Selbstportraits sagt Leeker: »Es geht aber auch nicht um die Auflösung des Konzeptes von Selbst und Identität. Vielmehr geht es um die Auflösung des Konzeptes von einer Identität und einem Selbst.«⁵⁷⁵

Woodmans Arbeiten kreisen, ähnlich wie die von Ader oder d'Agata, um Fragen der menschlichen Existenz. Diesen inhaltlichen Fragen wird mit einer Bildästhetik begegnet, die in der Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium, die »radikale Infragestellung des der Photographie auferlegten Wahrheitsgehalts«⁵⁷⁶ aufzeigt. Inka Graeve Ingelmann sieht im Verschwinden und Sich-Auflösen ein wesentliches Stilmittel in der künstlerischen Fotografie des zwanzigsten Jahrhunderts: »Es findet sich dort, wo der grundlegende Zweifel an der Möglichkeit der Photographie (besteht), Wirklichkeit umfassend abzubilden.«⁵⁷⁷ Und weiter: »Dieser Zweifel entsteht dort, wo der direkte Zugang zu dem, was wir als Wirklichkeit bezeichnen, erschwert oder unmöglich gemacht wird.«⁵⁷⁸ Als dem Surrealismus nahestehende Künstlerin, muss sich Woodman einer Ungreifbarkeit ihres Daseins und der Mehrdeutigkeit der Realität bewusst gewesen sein. Der wirklichkeitsgenerierende Aspekt des Performativen trifft hier auf folgende Ambivalenz: *Eine* Identität als *eine* Wirklichkeit fotografisch abbilden zu können, ist unmöglich – möglich ist jedoch aufgrund von Woodmans Handlungen das Konstruieren einer *Wirklichkeit der Auflösung*, die durch Kontingenz gekennzeichnet ist.

Das Suchen und Finden des Selbst als anhaltende Themen in der Fotografie loten nicht nur die Grenzen des Mediums aus, sondern auch die Grenzen der Suche an sich. Als variable Größe und sich stets verändernder Prozess der inneren und äußeren Wahrnehmung liegt es im Wesen der Identität, nicht gänzlich eindeutig oder als abgeschlossen gesehen zu werden – Woodman stellt dies auf tragische, aber exemplarische Weise dar.

»Der Photographie wohnt so die unheimliche Kraft inne, die Dinge zum Verschwinden zu bewegen und sie von der Bürde der Präsenz zu befreien.«⁵⁷⁹

»Das gemalte, wie das fotografische Bild überdauert die Fragilität der menschlichen Existenz, stellt regelrecht eine Überwindung jeder Körperlichkeit dar, an der sich die Ver-sehrtheit des Lebens am markantesten abzeichnet (...)«⁵⁸⁰

In der Ambivalenz der beiden Zitate spiegelt sich die Möglichkeit des Verschwindens einerseits und des Überdauerns andererseits und die Bildwerdung dessen in der Fotografie wider. Peggy Phelan meint, dass Woodman ihre Arbeiten genutzt hätte, um ihr »rätselhaftes Verhältnis zum Entwickeln und Verschwinden des eigenen Bildes zu erforschen.«⁵⁸¹ Wie bereits aufgezeigt, verursacht das Stilmittel der Langzeitbelichtung in Zusammenhang mit einer körperlichen Bewegung, die Wahrnehmung eines ephemeren erscheinenden Körpers. Woodman erreicht durch dieses fotografische Mittel einen geisterhaften Zustand der Transformation, der nicht nur eine Veränderung der Körperform, sondern auch auf ein performatives Ereignis der körperlichen Auflösung hinweist.

Woodmans Arbeiten werden häufig mit dem Begriff des Ephemerens in Verbindung gebracht. Das altgriechische *ephemeros* bezieht sich auf den Tag (*emera*) und lässt sich mit eintägig, kurzlebig, flüchtig, transistorisch, vorübergehend oder vergänglich übersetzen. Christine Buci-Glucksmann erläutert: »Ephemer ist, was genau zwischen seinem Erscheinen und seinem Verschwinden schwebt (...)«⁵⁸²

579 Graeve in: Amelunxen, S. 25.

580 Bronfen »Einen Abdruck hinterlassen.« in: Woodman, S. 11.

581 Bronfen in: Woodman u. a., S. 15. »Seit Ende des 19. Jahrhunderts ist es aufgrund des Einsatzes technischer Hilfsmittel und ihrer zunehmenden Perfektionierung zur vielbeschworenen Entfremdung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Wirklichkeit gekommen. Paul Virilio hat sich diesem Phänomen gewidmet und den Begriff der Ästhetik des Verschwindens geprägt: »Im 19. Jahrhundert ist die Menschheit aufgrund der Möglichkeit, Geschwindigkeit zu erzeugen, aus der Ästhetik des Erscheinens herausgetreten. Das war die Ästhetik der materiellen Träger der Dinge und Werke, bei der es noch um stoffliche Erscheinung ging [...]. Schließlich war die Gesellschaft als Ganzes darauf gegründet, dass ihre materiellen Träger als dauerhafte in Erscheinung traten. Mit Beginn des Kinos, mit der Kinematographie, der Momentphotographie [...] setzt die Ästhetik des Verschwindens ein; [...] die Dinge [sind] um so mehr präsent, je mehr sie sich verflüchtigen und dem Bewusstsein entziehen.« in: »Die Ästhetik des Verschwindens.« Fragen an Paul Virilio von Florian Rötzer, *Kunstforum International*. Bd. 108 Juni/Juli 1990. Aktuelles Denken. (Köln, Kunstforum International, 1989), S. 200.

582 Marie Christine Jädi, *Vom Verschwinden und Erscheinen. Über das Ephemere in der Fotografie*. Broschüre anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Alfred Erhardt Stiftung. (Berlin, 2018), S. 2.

575 Leeker, *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Medien*, S. 238.

576 Duane Michals »Reale Träume« in: Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie I-IV, 1839–1995*, Band 3, S. 231.

577 Inka Graeve: »Flüchtende Zeit. Über das Verschwinden der Dinge aus den Bildern« in: Hubertus von Amelunxen, *Sprung in die Zeit: Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*. (Berlin: Berlinische Galerie, 1992), S. 48.

578 Graeve: »Flüchtende Zeit« in: Amelunxen, *Sprung in die Zeit*, S. 51.

Mit Baudelaires Verständnis von Modernität als vorübergehend, flüchtig und zufällig erfährt der Begriff des Ephemerens eine ästhetische Aufwertung, die sich in der Performance Art, aber auch in der Fotografie zeigt: Die Fähigkeit, Momentanes festzuhalten und der »Ausdruck einer Spannung von Anwesenheit und Abwesenheit, von Leben und Tod.«⁵⁸³

Aspekte dieser Spannung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit und Formen des Lassens werden im Bild *Space*² auf unterschiedliche Weise sichtbar. Wir sehen die dunklen verschwommenen Umrisse von Woodmans Körper in einem leeren hellen Raum. Die unscharfe, gebückte und dynamische Geste, lässt auf den Akt eines bewussten Hinfallens oder Hineinfallens schließen, dessen Ziel das Verschwinden im Raum sein könnte. Woodmans festgehaltene Pose zeigt den bewusst herbeigeführten Moment des **Loslassens der Körperbeherrschung**. Es zeigt ein bewusstes Einlassen auf den möglichen Fall. Aufgrund des Stilmittels der Unschärfe ist wiederum das bewusste **Zulassen der Auflösung des Körpers** zu sehen. Da Woodman zu dieser Zeit mit analogem Filmmaterial gearbeitet hat, konnte sie die Ausformung der Unschärfe erst beim Entwickeln des Filmes betrachten. Das Lassen findet sich in dieser Arbeit in dreifacher Hinsicht wieder: dem **Fallenlassen in den Raum hinein**, dem **bewussten Loslassen an einer konkreten Erscheinung** und der **Kontrollabgabe an den technischen Apparat** über die Ästhetisierung dieses Momentes.

»... weshalb sich die Unschärfe wie ein Vorzeichen des Verschwindens ausnimmt und als Stilmittel einer Ikonographie der Katastrophe erscheint.«⁵⁸⁴

Woodmans Fotografien zeigen mehrfache Überschneidungen mit Charakteristika des Performativen auf. Ihre Bewegungen zeichnen den Körper als »**Spur einer flüchtigen Erscheinung im Bild ab**« und fixieren den Körper als »ephemerer Zeichen im Raum.«⁵⁸⁵ Dieser Raum stellt für Woodman eine Bühne für die Inszenierung eines Selbst dar, das sich als flüchtige Gestalt »auf der Schwelle zwischen Erscheinen und Verschwinden verstetigt.«⁵⁸⁶ Über die Ambivalenz der Schwelle schreibt Fischer-Lichte im Kontext der transformativen Kraft des Performativen: »Während die Grenze als Linie gedacht wird, die etwas ein- und anderes ausschließt (...) ist die **Schwelle als ein Zwischenraum vorzustellen**, in dem sich alles Mögliche ereignen kann. Während die Grenze eine klare Trennung vornimmt, stellt die Schwelle einen Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung dar.«⁵⁸⁷



Abb. 10
Francesca Woodman: *Space²*,
Providence, Rhode Island, 1975–1978
Quelle: Marco Pierini, *Francesca Woodman*, S. 95.
© Estate of Francesca Woodman/
Chares Woodman/ VG Bild-Kunst,
Bonn 2020

Woodman setzte sich mit dem Vergehen ihrer Existenz und einer Schwelle in eine jenseitige Welt auseinander. Die Schwelle als Ort der Inszenierung von kontingenter An- und Abwesenheit lässt Woodmans frühreifes Verständnis für die historische und ambivalente **Beziehung ihres Mediums zum Tod erkennen**.⁵⁸⁸ So wird nach Elisabeth Bronfen der Fotografie die Fähigkeit zuteil, den Körper seiner Flüchtigkeit zu entheben und »im Bild und als Bild unsterblich zu sein, jedoch nur als dauerhafter Abdruck, der hinterlassen worden ist als Spur der Erscheinung, die als Gewesene im Bild verweilt.«⁵⁸⁹

583 Jodi, *Vom Verschwinden und Erscheinen*. S. 2.

584 Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, (Berlin: Wagenbach, 2002), S. 7.

585 Graeve Ingelmann, Betancourt Nuñez, *Female Trouble*, S. 161.

586 Bronfen in: Woodman, S. 28.

587 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 119 f.

588 Vgl. Hirsch, *Fotografin Francesca Woodman*.

589 Bronfen in: Woodman, S. 12.

»Many of the photographic actions that include everyday items and materials seek to redefine the boundaries of art and life through experimental and at times playful attitudes to the object. ... (Artists are using) the frozen photographic frame to transform ephemeral performative acts into controlled static images.«⁵⁹⁰

Anna und Bernhard Blume, beide Jahrgang 1937 und aus Nordrhein-Westfalen, lernten sich zu Beginn der 1960er-Jahre an der Kunstakademie in Düsseldorf kennen. Zur gleichen Zeit wurden aktionistische Aufführungstechniken wie Performance und Happening nach Deutschland importiert. Die zahlreichen international besetzten Performances in Düsseldorf – vor allem von Joseph Beuys – trugen zur Inspiration der beiden bei. In den 1980er-Jahren begannen die Blumes nach Einzelarbeiten als Künstlerpaar zusammenzuarbeiten und wurden auf dem Gebiet der Inszenierten Fotografie mit performativen Zügen zu Vorreitern.⁵⁹¹

In ihren Fotoarbeiten sind Anna und Bernhard Blume selbst die Protagonisten. Sie inszenieren sich in scheinbar alltäglichen Situationen, wobei sie mental meist abgedreht, ekstatisch, absurd, deformiert oder grotesk wirken: »Im Hinblick auf die kritisch-humorvolle Dekonstruktion bürgerlicher oder künstlerischer Ideale stehen sie den Impulsen des Dadaismus nahe und besitzen vollumfänglich deren Subversivität.«⁵⁹² Das performative Potential, Dichotomien innerhalb eines ästhetischen Ereignisses in Frage zu stellen, zeigen die Blumes, indem sie in ihren Fotografien eine Ambivalenz zwischen Normalität und Chaos, zwischen dem spießbürgerlichem Verhalten und grotesker Ekstase zeigen.

Blumes Fotosequenzen in schwarzweißer Bildästhetik loten aufgrund ihrer Bildsprache die Grenzen des fotografischen Mediums, der Erkennbarkeit und des Realen gezielt aus. Den Wirklichkeitsgehalt der Fotografie stellen sie mit dem Medium inhärenten Mitteln in Frage: Sie arbeiten mit **Langzeitbelichtungen, Bewegungsunschärfen und Unschärfen aufgrund von Drehungen und Verzerrungen der Kameraperspektive** während der Belichtungszeit. Mit Formen der Dekonstruktion, Übertreibung oder Deformation gelingt den Blumes eine »Erweiterung der Realität ins Imaginäre.«⁵⁹³ Bernhard Blume sagt selbst über seine Arbeiten: »Meine Fotosequenzen entlarven, so hoffe ich, gewisse Formen des herrschenden Pseudoojektivismus in der Fotografie. (...) Es gibt keine Objektivität an sich, schon gar nicht eine Objektivität des Sichtbaren.«⁵⁹⁴

590 Baker: »Performing for the camera« in: ders., Moran, S. 87.

591 Vgl. Wirklichkeit als Wahn | Monopol – Magazin für Kunst und Leben, Nachruf für Bernhard Blume. Zugegriffen 3. September 2017. <https://www.monopol-magazin.de/wirklichkeit-als-wahn>.

592 Dorothea Strauss u. a., *Anna & Bernhard Blume: De-Konstruktiv. Bilder Aus Dem Wirklichen Leben*, (Bielefeld: Kerber Verlag, 2006), S. 6 f.

593 Vgl. Strauss u. a., *Anna & Bernhard Blume*, S. 7.

594 Vgl. Gail B. Kirkpatrick: »Wie Deutsch ist das Traute Heim« in: Klaus Honnef, *Bernhard Johannes Blume: S-W-Fotoarbeiten 1970–1984*, (Köln (u.a.): Rheinland-Verlag, 1989), S. 149.

Nicht nur gegenüber dem generellen Wirklichkeitsversprechen der Fotografie, auch gegenüber der Wirkungsmacht des fotografischen Selbstportraits haben die Blumes eine reflektierte, kritische und anhaltend zeitgemäße Haltung. So sagt Anna Blume in einem ihrer Vorträge:

»Das Ich bin Ich ist längst ein Sondergebot von Polaroid, von Neckermann und PhotoPorst. Das Selbst ist also schon erlöst, in eine anonyme Ware nämlich! Und wer sich durch solche Vergewisserungsangebote nicht erlösen lassen will und trotzdem fotografiert, der muss die Identifizierungsrasster unterlaufen, ignorieren, parodieren und wenn es nur ginge, transzendieren.«⁵⁹⁵

Als Vorwegnahme des noch ungekannten Selfiewahns kann auch Bernhard Blumes ironischer Kommentar gesehen werden, in welchem er Autoren von Selbstportraits Unsterblichkeitsgedanken und Allmachtsphantasien unterstellt.⁵⁹⁶ Blumes eigener Beitrag zum fotografischen Selbstportrait lag in einer komischen und grotesken Inszenierung, von der er sich, als zur Verfügung gestellter Prototyp, allgemeingültige Aussagen versprochen hat, die er für einen Betrachter übertragbar und erfahrbar machen wollte.⁵⁹⁷ Anna sagt über die Intention ihres Mannes: »In der Massengesellschaft will er authentisch sein, und weil das alle möchten, kann er sich noch Identifikation erhoffen.«⁵⁹⁸

Der kleinbürgerliche Alltag

»Soziologisch gesehen lässt sich die spezifische Lebensidiomatik eines Volkes am besten an den Wänden des Wohnzimmers des viel beschriebenen, jedoch eigentlich nie gefundenen Durchschnittsbürgers ablesen.«⁵⁹⁹

Das Alltägliche und das deutsche Heim machen die Blumes seit den 1970er-Jahren zum Schauplatz ihrer Kunst. Hierzu stellt Georg F. Schwarzbauer fest: »Alltägliches aber kann nur dann nachhaltig verdeutlicht werden, wenn es überzogen dargestellt wird, wenn es auf die Ebene des Unwirklichen transponiert wird.«⁶⁰⁰ Um die Belanglosigkeit des Alltäglichen zu überwinden und in den Mittelpunkt zu rücken, verwenden die Blumes das künstlerische Mittel des Karrierens und der Übertreibung: »Die Normalität des Normalen wird auf die Spitze getrieben, und damit zugleich durch Blumes ironische Haltung in Frage gestellt.«⁶⁰¹

Aus diesem Grund parodieren die Blumes in ihren Fotoarbeiten das traute Heim der 1950er-Jahre mit den Klischees von Gemütlichkeit, Ordnung und Sauberkeit. Bernhard Blume sagt selbst: »Die Möbel sind (...) Inbegriff von Immobilität und Tod, die institutionalisierten Muster und vergegenständlichten Gebrauchsanweisungen für ein vermeintlich ewiges und auch seliges Leben. Wohnzimmer sind Wahnzimmer.«⁶⁰²

In diesem Wahn fliegen deshalb oft nicht nur die Protagonisten selbst, sondern auch Küchenutensilien, Kartoffeln, Einrichtungsgegenstände durch die Luft – Vasen wirbeln in Ekstase durch den Raum.⁶⁰³ Simon Baker identifiziert die Arbeit mit Alltagsgegenständen als auffälligen Aspekt in performativen Fotografien:

»Photographic actions encompass works by artists whose practice relies heavily on the ability of photography either to capture different stages in a process or to frame and fix a performed action. (...) Notably is (...) the use of everyday objects as the basis for strange and unusual performances.«⁶⁰⁴

Tragikomik: Loslassen im Lachen

Die frühen Serien der Blumes wie *Im Wahnzimmer* (1984), *Trautes Heim* (1986), *Küchenkoller* (1985/86) oder *Vasenekstase* (1985/86) bestechen durch ihren humoristischen Charakter und ihre irritierende, erschreckende und ambivalente Wirkung. Durch das Spiel mit Klischees und Normen ihrer eigenen kleinbürgerlichen Herkunft provozieren sie ein befreiendes Lachen des Betrachters – das auch im Halse stecken bleiben kann. Was oft komisch erscheint, ist letztlich von tragischer Qualität: »Der Einsatz von Humor und Ironie erweist sich als subversive Strategie, um grundlegende Fragestellungen des menschlichen Seins zu berühren.«⁶⁰⁵ In diesem Punkt haben Ader und die Blumes eine erste Gemeinsamkeit: Eine spezielle Art des Humors, die zwar unterschiedlicher nicht sein könnte und doch eine verbindende Tragikomik inne hat. Diese Dimension des Lassens zielt also auf die Rezeption des Betrachters ab. Ähnlich wie im Weinen (und bei Ader beschrieben), liegt auch im Lachen ein Verlust der Selbstbeherrschung und damit ein Loslassen vor.

595 Anna und Bernhard Blume, »Natürlich. Quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag.« (München: Edition Dany Keller Galerie, 1987).

596 Vgl. Bernhard Johannes Blume, *Hellsehen als Schwarzsehen*. (München: Akademie der Bildenden Künste, 1986).

597 Vgl. Kirkpatrick: »Wie Deutsch ist das Traute Heim« in: Honnef, S. 147.

598 Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume. In: Bazon Brock, *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* (München, 1988), S. 15.

599 Kirkpatrick in: Honnef, S. 146.

600 Zitat nach Georg F. Schwarzbauer in: Kirkpatrick in: Honnef, S. 148.

601 Kirkpatrick in: Honnef, S. 148.

602 Eugen Blume: »Im Wahnzimmer, Bernhard Johannes Blume« in: *Klopfezeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland – Begleitbuch zur Doppelausstellung Mauersprünge und Wahnzimmer* (Leipzig, Faber und Faber, 2002), S. 73.

603 Vgl. Wirklichkeit als Wahn | Monopol – Magazin für Kunst und Leben.

604 Baker: »Performing for the camera« in: ders., Moran, S. 87.

605 Regina Selter: »Vasenekstase – Lachen an den Nahtstellen«: Strauss, Anna & Bernhard Blume, S. 26.

Der Begriff der Ekstase definiert sich als eine Art Entrückung oder rauschhafter, tranceartiger Zustand, in dem der Mensch der Kontrolle seines normalen Bewusstseins entzogen ist. In Aders Arbeiten kann wie erwähnt ein Zustand der Ekstase im Loslassen und Fallen gefunden werden. Die inszenierte Ekstase wird in den Arbeiten der Blumes als bewusst herbeigeführter Kontrollverlust zum elementaren Motiv und deutet auf performative Handlungen hin, die durch Kontingenz in der Bildwerdung gekennzeichnet sind.

Die fünfteilige Sequenz *Flugversuch* aus der Serie *Ödipale Komplikationen* von 1977–1978 gilt als eine der wichtigsten – wie Klaus Honnef sie nennt – »fotoeks-tatische Aktion.«⁶⁰⁶ Die Protagonisten bestehen aus der 70-jährigen Maria Blume – der Mutter Bernhards – und ihm selbst. Maria Blume ist seit 18 Jahren Witwe und lebt alleine. Ihr Sohn Bernhard ist zum Zeitpunkt der Aktion 40 Jahre alt. Bühne der Fotografien ist das Wohnzimmer der Mutter. Erst sitzen beide – in übertrieben spießiger Kleidung – auf dem Sofa: Der Bewegungsunschärfe der Oberkörper nach, lässt sich erahnen, dass die Welt gleich ins Wanken geraten wird und in der kleinbürgerlichen Beschaulichkeit das Chaos ausbricht. Einzig starr steht die gläserne glitzernde Vase. Es folgt eine Pose des Emporsteigenwollens – beide Arm in Arm auf dem Sofa – die Köpfe gegen den Himmel gestreckt. Schließlich hopsen beide auf dem Sofa herum, auf dem zu Lebzeiten der Vater geschlafen hat. Es scheint, als wolle der Sohn der Mutter – etwas unbeholfen – beim Fliegen helfen. Nach einem Moment des gemeinsamen Abhebens, springt am Ende nur noch die Mutter alleine umher und ist im Moment der Schwebephase festgehalten.

Klaus Honnef sieht in dieser Serie »Irritationen des Inzesttabus mit sichtbar befreienden Folgen für Mutter und Sohn.«⁶⁰⁷ Die dargestellte Situation wirkt absurd und wie eine »bizarre Form befreiender Ekstase.«⁶⁰⁸ Wie im Titel bereits angedeutet, muss der Flugversuch ein Versuch bleiben – und ist aufgrund der menschlichen Fähigkeiten – zum Scheitern verurteilt. Anders als bei Ader, der gar nicht erst versuchen will zu fliegen – geht hier der Sprung in Form des Emporsteigens voraus – um doch schließlich in die heimischen Gefilde zu fallen.

Der Sprung

»Unsicherheit und Unwägbarkeit gehören zum Wesen des Sprungs. Diese zu überwinden ist die Hybris, die Vermessenheit des bewussten Sprungs (...).«⁶⁰⁹

Springen ist zunächst nicht Fallen. Im Fallen liegt zwar bei Ader die aktive Handlung des bewussten Loslassens. Dem Sprung – auch wenn es nur Hopser auf dem Sofa sind – geht die aktive Handlung des Emporsteigens voraus – bevor die Gravitation einsetzt. Es ist eine Dialektik, die wie bei Ader beschreiben, aus *to rise and fall* besteht. Auch nach der aktiven Handlung des Sprungs kommt das Loslassen, der Fall. Auch der Sprung als Hopsen enthält kontingente Aspekte in der Ausführung, die in der Bildwerdung als unkontrollierte, unscharfe Posen sichtbar werden. Der elementare Umgang der Blumes mit Zeitlichkeit besteht darin, dass Objekte oder Personen zunächst emporsteigen, schweben und dann fallen. Dem Zeitpunkt des Schwebens kommt im fotografischen Moment der Blumes ein besonderer Stellenwert zu.⁶¹⁰ Es ist jedoch nicht das Schweben in dramatischer Pose wie bei Yves Kleins Sprung aus dem Fenster oder die Schwebephase im Fallen wie bei Ader, die Schwebephase der Blumes ist kürzer, die Distanz zum Boden – dem Sofa – kleiner und doch ist es ein Schweben.

Somit trifft man in dieser Arbeit der Blumes auf »*Posen des Schwebens*«⁶¹¹ die nach Susanne Holschbach ein Paradoxon darstellen: »Mit dem Begriff der Pose verbindet sich die Idee einer bewusst eingenommenen Körperstellung, die für eine gewisse Dauer gehalten werden kann und den Gesetzen der Schwerkraft gehorcht.«⁶¹² Das Schweben hingegen – der aus der Luft gegriffene Moment eines Sprungs – kann erst durch die Fotografie sichtbar gemacht werden und stellt daher eine medienspezifische Leistung dieser dar. Der Fotografie wird die Aufgabe zuteil, diesen Moment, der sich unserer bewussten Wahrnehmung entzieht, festzuhalten: »Die Photographie hält die Zeit aus, bringt sie in die Schwebephase und versetzt sie in eine, dem Betrachter beizeiten unerträgliche Spannung.«⁶¹³ Eine Spannung, die aus einer Oszillation besteht, ob nicht doch ein (un)mögliches Abheben folgen könnte, oder das zu erwartende Scheitern im Fall erfolgt.

606 Klaus Honnef: »Versuch einer Annäherung« in: Honnef, *Bernhard Johannes Blume*, S. 14.

607 Honnef: »Versuch einer Annäherung« in: ders., S. 14.

608 Sabine Elsa Mueller, *Anna & Bernhard Johannes Blume*. Zugriffen 31. August 2017. <https://www.artblogcologne.com/anna-bernhard-blume/>.

609 Amelunxen, »Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie« in: ders., *Sprung in die Zeit*, S. 28.

610 Vgl. Marion Kittelmann, *Heils-Wahn und Zeit-Schwindel im Werk von Anna & Bernhard Blume*, (Dissertation. Bergische Universität-GH Wuppertal, 2002), S. 11.

611 Susanne Holschbach: »Aus der Luft gegriffen. Posen des Schwebens in der Modelfotografie.« in: Bettina Brandl-Risi, *Hold it! zur Pose zwischen Bild und Performance* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), S. 134.

612 Holschbach: »Aus der Luft gegriffen.« in: Brandl-Risi, *Hold it!*, S. 134.

613 Amelunxen, »Sprünge« in: ders., S. 29.



Abb. 11

Anna und Bernhard Blume mit
Mutter Blume: *Flugversuch* aus *Ödipale
Komplikationen*, Fünfteilige Serie. 1978.
Quelle: Strauss, *De-konstruktiv*, S.
37-39.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Wie bereits angesprochen zeichneten sich die neuen Kunstformen wie Fluxus, Happening und Performance Art maßgeblich durch den Faktor Zeit aus. In ihren Fotoaktionen – wie die Blumes ihre Arbeiten selbst nannten⁶¹⁴ – sind Verknüpfung zu Ansätzen des Fluxus in den Aspekten der Bewegung für die Kamera und den Umgang mit Belichtungszeiten zu sehen.⁶¹⁵ Das Stilmittel der Unschärfe ist dabei das deutlichste Zeichen für das Festhalten einer vergehenden Zeit. Als biografischen Impuls für die Verwendung der Unschärfe nennt Honnef in diesem Kontext das Fotolabor der Mutter Anna Blume in Dortmund:

»Womöglich erklärt sich daher seine Vorliebe für die Fotografie der Amateure mit ihrer anspruchswissen Bildgestaltung. Doch ist es nicht Sentimentalität, sondern formal inhaltliches Interesse, das ihn leitet. Er erblickt in den *misslungenen* Amateurfotos Manifestationen einer *Ästhetik* außerhalb der *professionellen* Norm. Unter Zuhilfenahme dieser *Ästhetik des Scheiterns* durchkreuzt der Künstler die perfekte Hochglanzästhetik der werbebesättigten Massenmedien.«⁶¹⁶

Die angesprochenen Unschärfen der Blumes resultieren aus Bewegungsunschärfen in Langzeitbelichtungen, Verdrehungen der Kamera bei Langzeitbelichtungen oder perspektivische Verzerrungen. Die Ästhetik der Bewegungsunschärfe deutet auf einen (Kontrollverlust im) körperlichen Handlungsablauf oder auf einen Bewegungsakt der Drehung der Kamera hin. Ihre Körper befinden sich in der Unschärfe im Akt des Emporsteigens, des Sprungs, des Schwebens und letztendlich im Fallen. In d'Agatas Arbeiten stehen die in Bewegungsunschärfe aufgelösten Körper für Ekstase, Drogenrausch und Chaos. Für die Fotografien der Blumes ist die Unschärfe ein Zeichen von **Verfremdung, Chaos und Ekstase**. Diese bewusst amateurhaft eingesetzte Bildsprache genießt den Vorzug als authentisch angesehen zu werden. Laut Wolfgang Ullrich liegt die Attestierung des Authentischen in der Anmutung des »unbeholfenen und eben deshalb ehrliche(n) Schnappschusses eines Hobbyfotografen (...), der frei von Kalkül oder Verwertungsinteressen entstanden ist«⁶¹⁷, und deshalb für die Blumes das bereits angesprochene Identifikationspotential ihrer Arbeiten eröffnet.

Die Publikation Ullrichs *Die Geschichte der Unschärfe* beginnt mit einem Zitat Ludwig Wittgensteins, in welchem er schreibt: »Ist das unscharfe Bild nicht oft gerade das, was wir brauchen.«⁶¹⁸ Damit deutet er nicht nur auf eine gewisse Faszination hin, welche unscharfe Bilder in uns auslösen, sondern auch auf Aktualität und Popularität dieser Ästhetik. In Flugversuch sieht man eine für die Kamera aufgeführte Handlung, welche die Mutter-Sohn-Beziehung ironisch thematisiert, sowie die Kritik an kleinbürgerlichem Denken durch Bewegungsunschärfe stilisiert. Ullrich identifiziert **Unschärfe als ein Zeichen von Sensation und Unmittelbarkeit**. Bei den Blumes dient das Mittel der Unschärfe darüber hinaus als Zeichen der **Verfremdung**, in welchen alltägliche Situationen eskalieren und grotesk scheitern. Die Gestiken und Mimiken sind aufgrund der Unschärfe ins **Tragikomische** verzerrt und sind laut den Blumes Ausdruck eines »ekstatischen Moments«, in welchem die **Kontrolle über Körperbeherrschungen** verloren geht und ein inhaltlicher Bezug auf das Parodieren von gesellschaftlichen Umständen stattfindet.⁶¹⁹ Das Stilmittel der Unschärfe – verursacht durch die körperliche Bewegung – steht somit im direkten Zusammenhang mit der Intention der Blumes.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf das Verständnis der Blumes im Hinblick auf die Rolle der Kamera. Eugen Blume sagt diesbezüglich: »Die fotografischen Bilder von Anna und Bernhard Blume lassen oftmals schwer erkennen, was der Fotoapparat wie und durch wen überhaupt aufgenommen hat.«⁶²⁰ Aufgrund der auffälligen Ästhetik der Unschärfe, die in der Konzeption der Fotografien nicht vollkommen planbar ist, sondern während des Aufnahmeprozesses auf emergente Weise genutzt wird, kommt dem Apparat auch in diesen Fotografien die Rolle als Kooperationspartner in der Bildwerdung zu. Dem analogen Prozess ist es außerdem auch hier geschuldet, dass die genaue Ausformung der Unschärfe erst nach der Entwicklung betrachtet werden konnte. Die Blumes sagen selbst über die Funktion ihres Fotoapparates:

»Es ist ja die Maschine, die die Bilder macht, mit deren Hilfe wir im Nachhinein, das außer Rand und Band geratene Geschehen objektivieren können. Sie macht es möglich, dass Ereignisse, in die man selbst verwickelt war und die man vielleicht selbst sinnungslos verursachte, verständlich werden können.«⁶²¹

614 Vgl. Kittelmann, *Heils-Wahn und Zeit-Schwindel im Werk von Anna & Bernhard Blume*, S. 26.

615 Vgl. ebd.

616 Honnef: »Versuch einer Annäherung« in: ders., S. 8.

617 Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, S. 91.

618 ebd.

619 ebd. S. 105.

620 Eugen Blume: »Küchenkoller und andere Wahnzimmer« in: Strauss u. a., *Anna & Bernhard Blume*, S. 12.

621 Anna und Bernhard Blume, »Natürlich. Quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag.«

»[I]ch fand, dass in vielen Fällen der Gegenstand besser erfasst wird, wenn er leicht unscharf eingestellt wird.«⁶²² (William John Newton, 1853.)

Die fotogenische Zeichnung oder auch Salzdruck genannt, die von William Henry Fox Talbot um 1835 entwickelt wurde, zeichnete sich unter anderem durch ihre mangelnde Detailgenauigkeit aus, was auf die geringe Lichtempfindlichkeit des Aufnahmematerials zurückzuführen ist. Für Talbot bedeutete Schärfe keine Voraussetzung für eine gelungene Fotografie – und auch Zeitgenossen, wie David Brewster oder Antoine Claudet experimentieren bewusst mit weichzeichnenden Materialien wie Milchglas, um bewusste Unschärfen zu erzeugen.⁶²³

Im 19. Jahrhundert beschäftigte die Fotografen nichts so sehr wie die Fähigkeit der Fotografie zu scharfer oder unscharfer Abbildung. Manche Äußerung lässt gar auf eine Angst schließen, die Präzision in der Abbildung, könnte etwas sichtbar machen, was besser nicht sichtbar sein sollte.⁶²⁴

»Der Affekt gegen das Genaue, scharfe Detaillierte war einen Fluchtreaktion und der Versuch, den Energien der modernen Welt sowie der Macht des Faktischen zu entkommen, um in abgelegenen oder künstlich befriedeten Zonen zu sich selbst zu finden. Dieser Affekt war (...) Ausdruck einer Angst vor zu vielen äußeren Einflüssen, ja vor allem Äußeren überhaupt. (...) Unschärfe konnte zum Stilmittel der Angst vor dem Fremden werden.«⁶²⁵

Bereits im Jahr 1853 findet in der *Photographic Society of London* eine Diskussion statt, in der sich mehrere Redner entschieden für die Unschärfe als künstlerisches Mittel aussprechen, weil in ihr die schöpferische Kraft des Künstlers stärker zum Ausdruck käme als ein »mechanisch-stumpfes Kopieren« einer detailgetreuen Wiedergabe der Realität.⁶²⁶ Zur gleichen Zeit glaubte man in Deutschland zu meinen, dass Schärfe als Bedingung und Qualitätsmerkmal der Fotografie galt und somit eine detailgetreue Wiedergabe einer vermeintlichen und glaubhaften Realität archiviert werden konnte. Starl beschreibt die Ansicht, dass bloß nichts Überraschendes Eingang in fotografische Bilder finden sollte, denn obwohl seit 1840 Aufnahmen mit Belichtungszeiten von einer Sekunde möglich waren, verzichtete man auf die Darstellung bewegter Gegenstände. Sie zählte den »Kuriosa ohne Zukunft.«⁶²⁷ Mit dem Ausschluss des durch Unschärfe hervorgerufe-

nen Zufalls schien die »Gegenwart beherrschbar und das Unbekannte, das Furcht erzeugt, gebannt.«⁶²⁸ Zeitgleich wollte man in anderen Ländern, wie beispielsweise den USA, den Apparat überlisten, um zu originelleren Ergebnissen kommen, die »nicht bloß die reale Welt zeigten.«⁶²⁹ Diese ambivalenten Ansichten haben bis heute nicht an Diskussionsfreude eingebüßt.

Seit der Erfindung der Fotografie wurden neben der Weiterentwicklung den Grad der Schärfe zu erhöhen, gleichwohl Methoden entwickelt, Bilder mit Unschärfe zu versehen. Die Ästhetik der Unschärfe hatte ihren Höhepunkt um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der Stilrichtung des Piktoralismus, in der sich die Fotografie als künstlerisches Medium stärker etablieren wollte.⁶³⁰ Die intentionale Nutzung der Bewegungsunschärfe zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den damit verbundenen okkulten, geisterhaften und spiritistischen Interpretationsmöglichkeiten, bediente das Verlangen, die sichtbare Welt hinter sich zu lassen.⁶³¹ Seitdem hat die Unschärfe mit unterschiedlichen Herstellungsverfahren und Motiven von der Langzeitbelichtung, über angehauchte Scheiben, Nebel oder Schnee, Vaseline auf oder Seide vor dem Objektiv, zu unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Intentionen Konjunktur.⁶³²

Starl spricht der Unschärfe zu, dass sie eine dem Medium immanente Fähigkeit zur Gewinnung und Darstellung von Bildern ist. Wie die Schärfe auch, bietet sie eine gewisse Art an, auf die Welt zu sehen.⁶³³ In der Art wie die Blumen ihre Sicht der Welt zeigen, spiegelt sich das Zeitlose ihrer Arbeiten wieder: Die Suche des Subjekts nach Halt und Verbindlichkeit inmitten der Zwänge des Lebens und kultureller Werte.⁶³⁴ Mit dem Mittel der Unschärfe – ähnlich wie bei Woodman – definieren sie einen Stil der Absurdität und zum Scheitern verurteilen Suche nach allgemeingültigen, absoluten Antworten. Ihre verwendeten fotografischen Effekte stehen deshalb für Übertreibung und Verfremdung mit dem Ziel eine ironische Distanz zu erzeugen.⁶³⁵

622 William John Newton, »Fotografie in künstlerischer Hinsicht« (1853), in: Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie I–IV, 1839–1995*, S. 89

623 Vgl. Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 267.

624 Vgl. Ullrich, S. 19.

625 ebd., S. 20.

626 ebd.

627 Timm Starl: »Kontingenz und Photographie« in: Amelunxen, *Sprung in die Zeit*, S. 38.

628 Starl: »Kontingenz und Photographie« in: Amelunxen, S. 38.

629 Ullrich, S. 22.

630 Vgl. Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 269.

631 Vgl. Ullrich, S. 22.

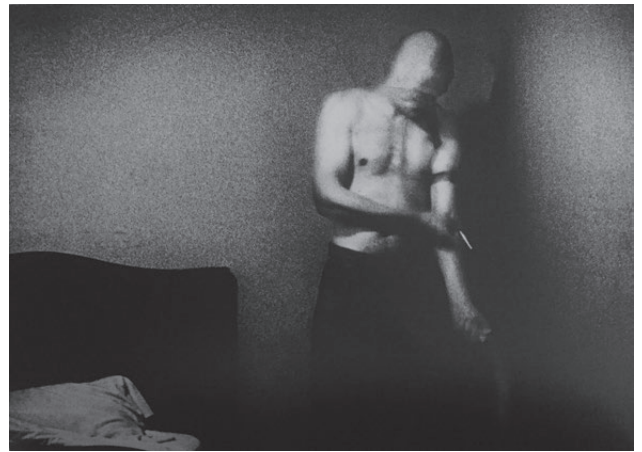
632 Vgl. Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 268.

633 Vgl. ebd.

634 Vgl. Dorothea Strauss: »Mimesis, Anarchie und Beobachtung« in: Strauss u. a., *Anna & Bernhard Blume*, S. 60.

635 Vgl. Kittelmann, S. 2.

Abb. 12
 Antoine d'Agata. Ohne Titel.
 Marseille, 1999.
 Quelle: d'Agata, *Antibodies*, S.170.
 © Antoine d'Agata - Magnum Photos /
 Galerie Filles du Calvaire



»I lose myself and I lose control. I even lose my mind. However, this is what I am looking for, since this fragile state brings me closer than ever to what I consider to be a legitimate artistic practice.«⁶³⁶

Der Magnum-Fotograf Antoine d'Agata wurde 1961 in der französischen Hafenstadt Marseille geboren. Seinen eigenen Erzählungen zufolge war die erste Frau, in die er sich im Alter von circa zwölf Jahren verliebt hatte, eine Prostituierte. Bereits als Jugendlicher konsumierte er das erste Mal Heroin. D'Agata lebte lange Zeit als Getriebener und Vagabund ohne festen Wohnsitz. Zur Fotografie kam er im Alter von circa 30 Jahren als er in New York als Taxifahrer arbeitete. Nachhaltig wurde d'Agatas Herangehensweise und sein Verständnis von Fotografie durch Nan Goldin und Larry Clark geprägt, deren Fotografieseminare er in den 1980er-Jahren am *International Center of Photography* in New York besuchte.

Die anhaltende Faszination und Anziehung zum Leben in der Nacht mit ihren geheimnisvollen und gefährlichen Mechanismen und tabuisierten Lebensumständen wurde zum motivischen Hauptmerkmal in d'Agatas Arbeiten. Seine Aufnahmen entstehen nicht aus überlegter, dokumentarischer Distanz heraus – wie es in der Tradition der Agentur Magnum und durch dessen Begründer Henri Cartier-Bresson als charakteristisch zu vermuten ist – sondern stets unmittelbar in der von ihm erlebten Situation: D'Agata dokumentiert Milieus nicht als Außenstehender, sondern lebt oft mehrere Wochen in unterschiedlichen Ländern mit seinen Protagonistinnen zusammen. Seine fotografische Vorgehensweise ist untrennbar mit seinem Verständnis der Existenz verbunden, als dessen Grundelemente er das Risiko, die Gefahr, das Verlangen, das Unbewusste und den Zufall nennt.⁶³⁷ In seinen Selbstportraits definiert sich d'Agata selbst nicht als Subjekt, sondern als Objekt, das den eigenen Erfahrungen unterworfen ist und von persönlichen nächtlichen Exzessen, von Sex und Drogenkonsum

636 Galerie Les Filles du Calvaire. Presstext zur Ausstellung *Atlas* von Antoine d'Agata in der Galerie Les Filles du Calvaire, Paris. 2016. Zugriffen 13. April 2018. <https://www.fillesducalvaire.com/exposition/atlas-antoine-dagata/>.

637 Vgl. Nahum, Alain, Stan Neumann, Quentin Bajac, und Luciano Rigolini. *Intimität in der Photographie*. Dokumentation. Absolut Medien, 26 min. 2013.

erzählt. Die meisten seiner Selbstportraits macht d'Agata im Zustand der Ekstase, an der Grenze des Bewusstseins, in welcher nach seinen Aussagen Lust, Angst und Einsamkeit aufeinanderprallen.⁶³⁸

In seinen dokumentarischen Arbeiten begibt sich d'Agata in Krisen- und Kriegsgebiete, um mit eindringlichen Portraits der zivilen Bevölkerung und Migranten, Stadt- und Landschaftsaufnahmen einen aktuellen Zustand der Welt wieder zu geben. In seinen Selbstportraits hingegen, zeigt d'Agata seine Beziehung zu dieser Welt, die aufgrund seiner narkotischen Zustände wie Mischung von Realität und Fiktion erscheint.⁶³⁹ Es liegt nicht in der Intention d'Agatas eine Welt der Gewalt und Macht zu rechtfertigen oder Lösungen bereit zu halten, seine Perspektive besteht vielmehr darin grundlegende Fragen nach Sterblichkeit und dem Sein zu stellen. Vom Gefühl der Angst fühlt er sich im positiven Sinne getrieben – er sieht sie als notwendig an, um in seinen Arbeiten an existentielle Grenzen zu stoßen. Dabei steht für ihn immer Frage im Raum, wie weit man gehen muss, um diese Angst zu verlieren. D'Agatas Verständnis der Fotografie liegt darin, nicht etwas Vorgegebenes zu illustrieren, zu definieren oder zu beweisen, vielmehr will seine Art der Fotografie Fragen stellen, anstatt Antworten zu geben. Im bewussten Sicheinlassen auf das Leben der Nacht, von dem, wie er sagt, eine Macht des Körpers und der Sensation ausgeht, findet er die Bühne seiner Fragen.⁶⁴⁰

Die Ästhetik d'Agatas unscharfer Portraits und sexueller Handlungsakte zählt zum auffallendsten Stilmittel seiner Bildsprache. Zunächst aus einem Zufall heraus entstanden, sieht d'Agata in dieser Unschärfe eine Offenheit unterschiedliche Perspektiven der Existenz erzählen zu können.⁶⁴¹ Als indirekte Inspiration nennt er die alptraumhafte Bildästhetik von Francis Bacon und George Grosz. Gottfried Boehm weist in seinem Text *Es zeigt sich. Geste – Deixis – Bild*⁶⁴² auf die Zeitlichkeit der Geste hin und sagt: »Der Sinn der Gebärde tritt erst *cum tempore*, in der Bewegung heraus und bleibt an die Körperlichkeit und die Situation gebunden. Kurz gesagt: Es ist die Zeit, die sich zeigt.«⁶⁴³ Oder mit Merschs Worten: »Es zeigt sich.«⁶⁴⁴ Damit beschreibt Böhm treffend eine mögliche Einordnung von d'Agatas Arbeiten in ein Gebärdenfeld, das aufgrund der Langzeitbelichtung maßgeblich vom Faktor Zeit abhängig und gezeichnet ist. D'Agatas Körper lassen sich in ihrer Unschärfe, aufgrund der bewegten körperlichen Handlungen, in die von Gottfried Boehm beschriebene »Uneindeutigkeit der Form« einordnen, die Böhm in der Beschreibung der menschlichen Geste als essentiell für das »Performative im Ikonischen« sieht.⁶⁴⁵

Im Ausstellungskontext nutzt d'Agata häufig das Stilmittel einer geordneten sequentiellen Anordnung, in welcher Fotografien mit derselben Kameraeinstellung Handlungsabläufe in Unschärfe zeigen. Diese Strategie der Akkumulation und Wiederholung spiegelt die zerstückelten Fragmente seiner Wahrnehmung wider. Die Funktion sieht d'Agata darin, nicht mit einem Einzelbild die eine Antwort oder Aussage bereit halten zu müssen, sondern anhand der Fülle an Bildern eine Möglichkeit zu geben, die Intensivität der von ihm erlebten Situationen nachzuvollziehen.

638 Vgl. Nahum u. a., *Intimität*.

639 Vgl. Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA anlässlich der Paris Photo Messe 2017. Zugegriffen 31. Oktober 2017. <https://vimeo.com/197880726>.

640 Vgl. Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA.

641 Vgl. All About Photo. Interview with Antoine D'Agata. 2013. Zugegriffen 16. Januar 2018. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/36/antoine-d-agata>.

642 Gottfried Boehm. »Es zeigt sich. Geste – Deixis – Bild« in: Brandl-Risi, *Hold it!*

643 Boehm: »Es zeigt sich.« in: Brandl-Risi, S. 27.

644 Dieter Mersch, *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis* (München: Fink, 2002).

645 Gottfried Boehm: »Form und Zeit, Relationen zwischen Bild und Performance« in: Fischer-Lichte, Hasselmann, *Performing the future*, S. 248.

»His nights left him with bits and pieces of dark realities and the destructive satisfaction of desire.«⁶⁴⁶

D'Agata entscheidet sich in seinem fotografischen Prozess intentional dafür in jeglichen Handlungen die Kontrolle abzugeben – sowohl im fotografischen Akt, als auch in den körperlichen Aktionen für der Kamera – für die er sich unter Drogen setzt:

»As chemicals sink in, from my blood to my flesh and brain, they shape new gestures, emotions and thoughts and erase my doubts and fears. They emphasize my consciousness of the environment up to madness. I let life crush me. I constantly act from the theoretical belief that every action opens up a new future, a new feeling to explore. Each new situation, conceived, provoked and experienced, gets me further away from the temptation of a comfortable life, and in the impossible battle I am fighting against myself, against the inevitable decay of my body.«⁶⁴⁷

Im Drogenkonsum findet d'Agata eine Strategie, die Kontrolle über sich und die (fotografische) Situation zu verlieren und sich intentional einer körperlichen Verwundbarkeit und Gefahr auszusetzen. Diesen Zustand sucht d'Agata um Fragen zu den Themen Existenz, Armut, Tod und der Ohnmacht gesellschaftlichen Umständen gegenüber aufwerfen zu können.

Seine wiederholten Reisen nach Kambodscha und den dort erhältlichen Methamphetaminen und Opiaten zeugen von seinem Verlangen, sich der Gefahr eines existentiellen Risikos immer wieder zu stellen. D'Agata spricht im Zusammenhang mit seinem fotografischen Prozess von einem Ritual,⁶⁴⁸ für das er sich unter Drogen setzt um die Bildwerdung in Gang zu bringen. Nicht nur anhand seiner eigenen körperlichen Erfahrungen, sondern auch in der Dramatik des Gezeigten, können d'Agatas Fotografien als grenzüberschreitend bezeichnet werden. Im Hinblick auf die Grenze, das Ritual und den Begriff der Liminalität schreibt Fischer-Lichte:

»Die Grenze markiert die deutliche Differenz, jenseits liegt das Ersehnte, die Freiheit, das Paradies oder im Gegenteil das Verabscheute, Gefürchtete, die Hölle.(...) Sie illegal zu überqueren, stellt einen gefährlichen, heimlichen, subversiven Akt dar, sie offen zu durchbrechen gar einen aufrührerischen, revolutionären heroischen Akt (...).«⁶⁴⁹

Das Ritual als selbstreferentieller und wirklichkeitskonstituierender, performativer Akt weist als besonderen Zustand die Schwellenphase auf – die bereits erläuterte Phase der Liminalität. Sie ist ein Zustand des Dazwischen, in welchem »für kurze Zeit die Vergangenheit negiert und aufgehoben (wird), während die Zukunft noch nicht begonnen habe.«⁶⁵⁰ Diese Schwellenphase ist ein Augenblick reiner Potentialität, der die Möglichkeit innehat, in der Aufführung des Rituals eine Transformation zu bewirken.⁶⁵¹

Die Aufnahme in Abbildung 13 zeigt den Körper d'Agatas und einer Prostituierten in Phnom Penh im Jahr 2008. In der Unschärfe, in welcher sich klar definierte Formen der Körper auflösen und entgrenzen, ereignet sich ein physischer und psychischer Schwellenzustand, der als ein Dazwischen verzeichnet werden kann: Die Körper erscheinen in Auflösung begriffen, aber lassen greifbare Formen durchscheinen. Die Ästhetik der Unschärfe spiegelt einen losgelösten, körperlichen Zustand und gleichzeitig die Spur der ephemeren und singulären Bewegungen wider. Die verschwommenen Körperformen zeigen keine Individuen mehr, sondern nur ineinander verschlungene Gliedmaßen, die sich von moralischen Ordnungen lösen und für die Zeit des Aufnahmerrituals der Fotografien für eine eigene Existenz, eine eigene Logik stehen.

An dieser Stelle soll betont werden, dass es d'Agata nicht um das Vorführen sexueller Praktiken geht – im sexuellen Handlungsakt findet er eine elementare Form des Seins: »Sex is an existential attempt to get closer of the consciousness of what being means.«⁶⁵²

Kontrollabgabe an den Apparat

Wie bereits erwähnt, ist der Aspekt des Unvorhergesehenen ein entscheidendes Merkmal performativer Prozesse. Martina Leeker bezeichnet das Performative, als Schnittstelle zwischen Theater und Medien, zum avancierten Oberbegriff »für eine Kultur der ständigen Grenzüberschreitung und des Umgangs mit Unvorhersehbarem und Nichtfestlegbarem.«⁶⁵³

»In my way of being, everything is imperfect. I think this fragility is precious. In an artistic process everything is controlled. I try to protect myself from this efficiency.«⁶⁵⁴

Bei d'Agata zeigt sich, dass er aufgrund der physischen und psychischen Kontrollabgabe an seinen Körper zunächst die Körperbeherrschung im Bewegungsakt lässt. Hinzu kommt, dass er auch die Kontrolle an den technischen Apparat abgibt und auf diese Weise das Unvorhergesehene intentional in seinen fotografischen Akt miteinbaut. Die Strategie hinter d'Agatas Bildwerdung liegt in einer bewussten Abgabe der Entscheidung über den fotografischen Moment, den d'Agata entweder durch den Apparat mittels Selbstauslöser oder durch zufällig

646 Galerie Les Filles du Calvaire. Presstext zur Ausstellung *Atlas* von Antoine d'Agata.

647 ebd.

648 Vgl. Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA.

649 Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 119.

650 ebd., S. 46 f.

651 Vgl. ebd.

652 Vgl. Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA.

653 Leeker, *Maschinen, Medien, Performances*, S. 13.

654 Vgl. Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA.

anwesende Personen im Raum wählen lässt. D'Agata kontrolliert zwar bestimmte Faktoren wie den Bildausschnitt, inszeniert das Bett als Bühne oder regelt die technische Determinante der Blende und Belichtungszeit. Da er aber als Objekt – wie er es nennt – vor der Kamera agiert, überlässt er dem Apparat/der Person im Raum und der technischen Determinante der Belichtungszeit die Ausprägung und Intensität der verschwommenen Verformungen oder Deformationen der Körper.

Dieser fotografische Akt – changierend zwischen Intentionalität und Nicht-Intentionalität – erzeugt ein visuelles Ereignis, das jenseits der menschlichen Wahrnehmung liegt. Walter Benjamin schreibt über dieses »optisch Unbewusste« in seiner bekannten Formulierung: »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.«⁶⁵⁵ D'Agata zeigt uns in seinen Aufnahmen nicht nur, was das menschliche Auge sonst nicht sehen könnte, sondern anhand seiner Bildsprache die Intensität einer Welt, welche – erst einmal sichtbar gemacht – von Exzess und Tod spricht.

Auch D'Agatas aktive Handlung im fotografischen Prozess der Bildwerdung basiert auf einem passiven Lassen. Das tatsächliche Fallenlassen in den Arbeiten von Ader und das Fallenlassen in ekstatische körperliche Zustände von d'Agata, stellen einen selbstreferentiellen Bezug zur inhaltlichen Intention beider Künstler dar. Die Bildsprache, die sich bei d'Agata maßgeblich durch Unschärfe auszeichnet, steht für das Ausloten der Grenze, ein ekstatisches Wiedergeben existentieller Erfahrungen zwischen Schmerz, Angst und Lust. Dieses ambivalente Changieren tritt in den Unschärfen der Posen auf, in der Menschen zu ungreifbaren, oft deformierten, Formen werden. Anhand d'Agatas Strategie der **doppelten Kontrollabgabe**, entsteht eine Bildsprache, die sich von geplanten Bildanordnungen abgrenzt und die sichtbar macht, dass Unvorhergesehenes während des Prozesses zugelassen wurde. Die sich auflösenden und wieder greifbar werdenden Körper d'Agatas sind somit nicht nur ein visueller, sondern auch inhaltlicher Ausdruck einer Suche nach moralischen und existentiellen Grenzen. Das Ergebnis dieser beiden Aspekte der Kontrollabgabe ist eine ephemere Bildsprache, in welcher die dargestellten Körper aufgrund von Bewegungsunschärfe zu unheimlichen Fratzen, Fragmenten und Formen werden, die in einer radikalen Kontingenz entstanden sind.

Die Ästhetik der Bewegung als Pose

»The human figure is reduced to its minimal form and minimal activity and emptiness around it and shows how you relate to this emptiness.«⁶⁵⁶

Die Bewegung in Langzeitbelichtung, in welcher aufgrund von Drogeneinfluss und sexueller Ekstase eine körperliche Beherrschung abgegeben wird, gilt, wie erwähnt, als bildsprachliches Charakteristikum bei d'Agata. In seinen Fotografien wird die körperliche Bewegung in Unschärfe zur Pose stilisiert.

Über die Pose

Im Vorwort zum *Buch Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance* halten die Autorinnen fest: »Wir posieren immer.«⁶⁵⁷ Die Pose signalisiert ein »körperliches (Sich) Zeigen. Ein Zeigen des Körpers und ein Zeigen mit und durch den Körper.«⁶⁵⁸

Bereits im 15. Jahrhundert beschreibt der Tanzmeister Domenico da Piacenza in seiner Abhandlung über den Gesellschaftstanz *De arte saltandi*, die Pose als eine Pause – eine Unterbrechung in der Bewegung – und er wählt für dieses Still, für diesen Moment der Erstarrung folgendes Bild: Die posa im Tanz sei wie der Blick der Medusa, oder wie der Flug des Falken der mitten in der Flugbewegung anhält, um dann plötzlich auf seine Beute zuzustürzen.⁶⁵⁹ Die Pose beschreibt also einen Moment der Sammlung, der zeitlichen Gerinnung.⁶⁶⁰ Durch das **bewusste Innehalten der Bewegung in der Pose**, wird der Körper »einen Moment lang zur Plastik.«⁶⁶¹ Auch Susanne Holschbach definiert die Pose als eine »bewusst eingenommene, auf eine bestimmte Wirkung abzielende Körperhaltung, die für eine bestimmte Dauer eingefroren wird.«⁶⁶² Betrachtet man die Pose als »Raum-Zeit-Figur«, die zwischen Bewegung und Inhalt angesiedelt ist, kann sie als eine Art »Schnitt-Stelle zwischen Bild und Performance« fungieren.⁶⁶³

Im 19. Jahrhundert sah man in der Pose eine Dramatik eines aus der Bewegung herausgehobenen Augenblicks und eine **schockhafte Plötzlichkeit**, die mit Hegel, Nietzsche und Kierkegaard charakterisierend für ästhetische Konzepte der damaligen Zeit stehen.⁶⁶⁴ Heute ist die Pose zumeist mit wertenden Attributen verbunden – insbesondere im Kontext der Selbstinszenierung – und wird mit

656 Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA.

657 Brandl-Risi, *Hold it!*, Vorwort »Posing Problems« von Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Stefanie Diekmann, S. 7.

658 Brandl-Risi, Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 7.

659 ebd. Zitat nach: Domenico da Piacenza: »De arte saltandi et choreas ducendi« in: *Fifteenth Century Dance and Music*. Hrsg. von A. William Smith, Stuyvesant (NY), 1995, Band. 1, S. 12.

660 Vgl. Brandl-Risi, Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 7.

661 ebd.

662 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose: Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Reimer, 2006), S. 14.

663 Gabriele Brandstetter: »Pose – Posa – Posing« in: Brandl-Risi, *Hold it!*, S. 46.

664 Vgl. Brandl-Risi, Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 11.

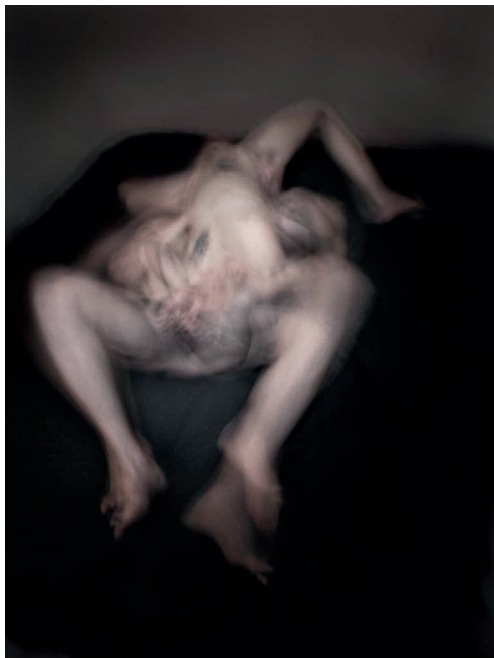


Abb. 13

Antoine d'Agata. Ohne Titel.
Phnom Pen, 2008.
Quelle: d'Agata, *Antibodies*, S.407.
© Antoine d'Agata - Magnum Photos /
Galerie Filles du Calvaire

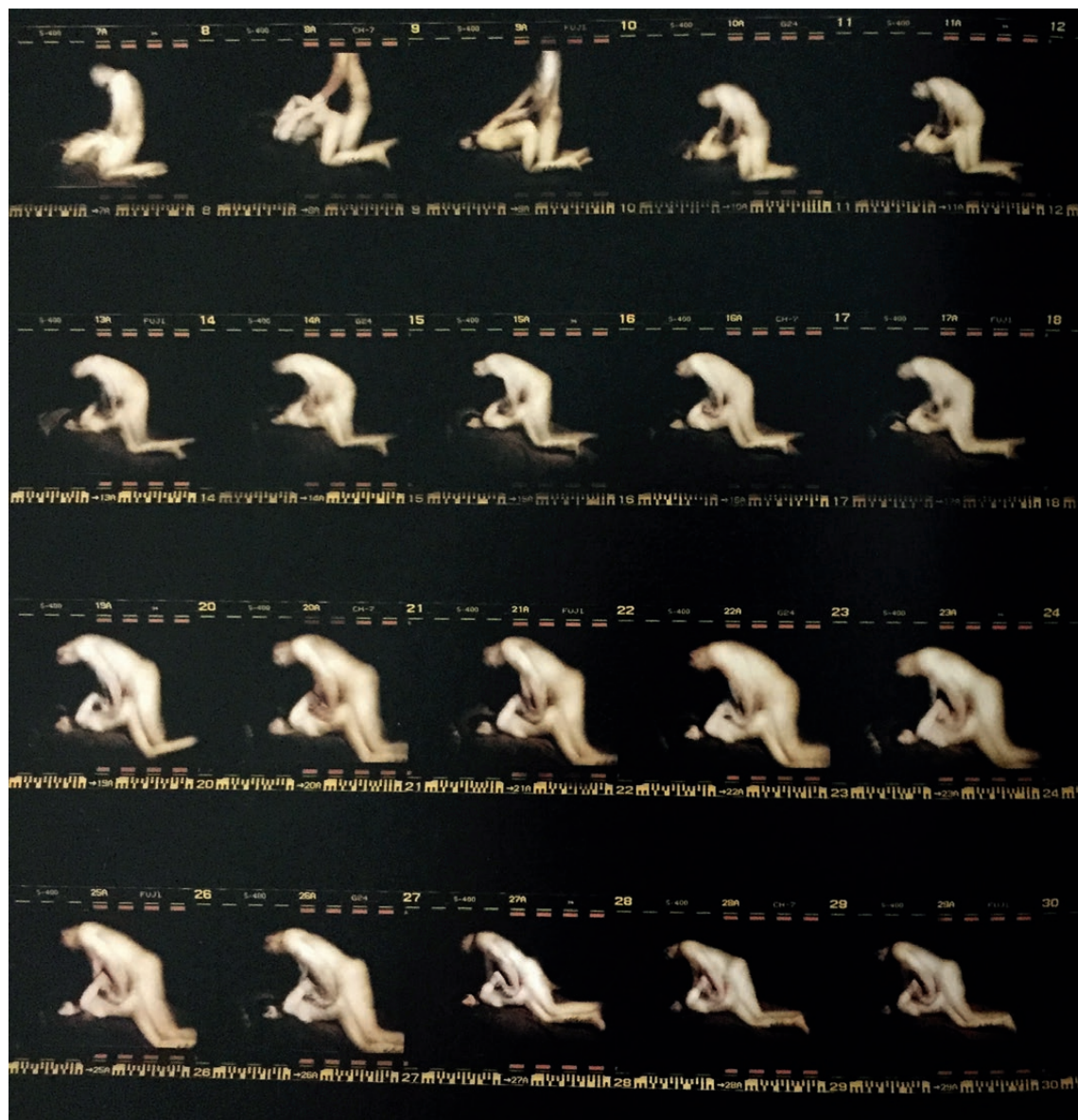


Abb. 14

Antoine d'Agata. Ohne Titel.
Istanbul, 2006.

Quelle: d'Agata, *Antibodies*, S.12.

© Antoine d'Agata - Magnum Photos /
Galerie Filles du Calvaire

einer künstlichen, gewollten Stellung oder einer unnatürlichen, affektierten Haltung beschrieben, die auf eine bestimmte Wirkung abzielt.⁶⁶⁵

Das Besondere bei d'Agata ist, dass seine im Bild gezeigten Posen, nicht durch ein bewusstes Anhalten im körperlichen Handlungsablauf entstanden sind, sondern erst in der fotografischen Bildwerdung als eine eingefrorene, singuläre, unwiederholbare Pose erscheinen können. Wurde bereits der Bezug von d'Agatas Arbeiten zum Raum des Dazwischen hergestellt, so beschreibt auch der Philosoph Bernhard Waldenfels die Pause als eine Zeitfigur des »Zwischen« (...) sie »schillert zwischen Übergang ins Erwartete und Umschlag ins Unerwartete.«⁶⁶⁶ Auch d'Agatas Posen erscheinen in einem Zustand einer Kippfigur zwischen Bewegung und Unbeweglichkeit, im bewegten Stillstand festgehalten. Sie stellen in ihrer Erscheinung eine besondere Form des Lassens dar: Zeichnen sich Posen durch ihre kontrollierte, eingenommene Haltung aus,⁶⁶⁷ werden die Posen d'Agatas erst in einer kontingenten Bildwerdung sichtbar und sind durch Kontrollabgabe gekennzeichnet.

Für die Wahrnehmenden können d'Agatas Fotografien eine voyeuristische Einladung darstellen: als schockierende, alptraumhafte oder erotische Attraktion und Zurschaustellung des Körpers. Bezieht Bettina Brandl-Risi ihre Erläuterungen aus dem Text *Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose* zwar auf die Darstellung des Tableau vivants im Film, so kann folgender Aspekt auch auf d'Agatas Körperdarstellungen bezogen werden, die aufgrund ihrer fahlen Farbigkeit und Unschärfe oft mehr tot als lebendig wirken. Sie sagt: »In der Unschärfe der Pose, zeigt sich das Lebendige.«⁶⁶⁸ Gilt die Pose als Stillstellung von Bewegung, ist sie strukturell zwar nicht ausnahmslos mit der Fotografie gleichzustellen, jedoch teilen beide den Diskurs zur Nähe des Todes. Brandl-Risi nennt die Pose die »Mortifikation in der Stillstellung« und weist darauf hin, dass sich die »Erscheinung körperlicher Präsenz in der Erstarrung der Pose« mit der »Nähe des lebendigen Bildes zum Tod« überlagert.⁶⁶⁹ D'Agatas Arbeiten zeigen oft eine körperliche Verwahrlosung, Sterblichkeit und Vorboten an einen herannahenden Tod. Nicht nur durch das Zeigen von vernarbten, selbstverletzten und von Drogen gezeichneten Körpern, sondern auch durch die unheimliche dunkle Atmosphäre seiner Fotografien. **Die Bewegungsunschärfe erscheint somit oft als einziges Artefakt und Hinweis an das Lebendige.**⁶⁷⁰

665 Brandl-Risi, *Hold it!* Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 13.

666 Brandl-Risi, Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 9 Zitat von: Waldenfels Bernhard: »Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik« Frankfurt am Main, 2002. S. 227.

667 Vgl. Brandl-Risi, Vorwort von Brandstetter, Brandl-Risi, Diekmann, S. 19.

668 Bettina Brandl-Risi: »Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose.« in: dies., S. 55.

669 Brandl-Risi: »Das Leben des Bildes und die Dauer der Pose.« dies., S. 57.

670 Die Beziehung zwischen Tod und Fotografie ist neben den Arbeiten d'Agatas, als ein anhaltend populäres Thema in der Fotografie zu verzeichnen – siehe die Ausstellung im C/O Berlin *Das letzte Bild – Fotografie und Tod* im Jahr 2019. »Das Letzte Bild«, C/O Berlin, 16. Januar 2018, <https://www.co-berlin.org/das-letzte-bild>.

»The artist acts as contemporary flaneur and provocateur, enacting perhaps playful or irrational actions and ungraspable experiments. The works are caught between the performances themselves and their resultant documentation, creating a discourse between time-based photography and notions of the event.«⁶⁷¹

Der britische Künstler Tom Pope (*1986) studierte Fotografie in *Swansea an der Metropolitan University* und am *Royal College of Art* in London bei Ruth Blees Luxemburg. Seine künstlerischen Arbeiten, die Fotografie, Video und partizipative Installation umfassen, verschränken Aspekte des Performativen mit fotografischen Techniken und sind inspiriert von der Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Besonders deutlich zeichnet sich in Popes Werk die Beeinflussung durch die Künstler Bas Jan Ader, John Baldessari und Yves Klein ab. Popes Arbeiten beinhalten eine (experimentelle) Verwendung von analogem und historischem Fotomaterial, eine performative Herangehensweise im Selbstportrait, die Mitwirkung des Zufalls und dem bewussten Warten auf das Unerwartete. Über den partizipativen Ereignischarakter seiner Arbeiten sagt Pope:

»I work with performed photography where the act of creating a photograph (...) is transformed into a performative event. I often work in public spaces, where the public are invited to become participants in my works. Participation plays a large role in the works I produce; the situations I orchestrate leave space for improvisation and spontaneity.«⁶⁷²

In seinen fotografischen Selbstportraits erscheinen Popes Handlungen für die Kamera oft zwecklos, absurd oder beinhalten eine (sisyphosartige) Aufgabe, dessen Bedeutung nur ihm bekannt zu sein scheint und entweder an das Sinnlose oder Existentielle grenzen.⁶⁷³ Seine Arbeiten spielen oft mit der gespannten Erwartung des Betrachters. Wird diese nicht befriedigt, ist man auf seltsame Weise und aufgrund der Poetik seiner Arbeiten jedoch nicht enttäuscht.

671 Tom Pope. Profil auf der Website des Royal College of Art. Zugriffen 19. Februar 2019. <https://www.rca.ac.uk/students/tom-pope/>.

672 Tom Pope. Presstext Gazelli Art House. Zugriffen 16. August 2019. https://gazelliartthouse.com/window_project/tom-pope/.

673 Vgl. Düttmann, Alexander García. The art of the whimsy. Rezension über Tom Popes Soloausstellung in der Galerie George und Jorgen. London. 2012. Zugriffen 13. August 2018. <https://www.a-n.co.uk/reviews/tom-pope-so-it-goes/>.

»These are photographs not of an action, but through an action.«⁶⁷⁴ (Vito Acconci)

Tom Popes Arbeit *Potentials* aus dem Jahr 2011, wurde vom Symposium *TimeFrame – On the legacy of performance* in Auftrag gegeben. Pope bat daraufhin die Initiatoren des Symposiums, ihm eine Kiste mit 60 Äpfeln zu kaufen. Diese brachte er zusammen mit seiner analogen Mittelformatkamera in einen Park. An der Kamera installiert befand sich eine Zielscheibe, die mit dem Auslösekabel mechanisch verbunden war. Pope machte sich zum performativen Regelwerk, den Auslöser seiner Kamera mit jedem Wurf eines Apfels zu treffen. Jeder Apfel hat somit das Potenzial inne, durch das erfolgreiche Treffen des Auslösers, ein Foto dieses performativen Ablaufs zu generieren. Gleichzeitig bestand die Möglichkeit, dass jeder Versuch scheitern und somit sinnlos sein konnte.⁶⁷⁵ Die Bildwerdung ist darüber hinaus eine sofortige: Ein erfolgreicher Wurf eines Apfels erzeugt in der Kamera ein Sofortbild.

Der performative Handlungsakt hinter der Arbeit *Potentials* existiert als Akt der fotografischen Erfassung der eigenen Existenz. Der Wurf-Akt beinhaltet die Möglichkeit, dass es nicht zu einer Aufnahme, also zu einer nachvollziehbaren Existenz kommt. Die Arbeit *Potentials* besteht aus sechs Polaroids, auf welchem man den Künstler in ähnlichen Posen in einem Park sieht: Er ist der Kamera zugewandt. Popes nach vorne gebeugter Körper und der nach unten ausgestreckte rechte Arm, lassen erkennen, dass er gerade etwas auf die Kamera – also auch auf den Betrachter – zugeworfen hat. Der aufgezeichnete Moment des zufälligen Treffers zeigt eine losgelöste Körperhaltung des Künstlers, die erkennen lässt, dass er vorher unter Anspannung stand. Neben ihm steht eine Kiste mit Äpfeln.

Gleichzeitig wird uns das Scheitern dieser Handlung vor Augen geführt: Da nur sechs Polaroids als Arbeit präsentiert werden, muss davon ausgegangen werden, dass die restlichen 54 Würfe das Ziel nicht getroffen und somit nicht erfolgreich waren. Das Scheitern wird somit in der Nicht-Existenz der Bildwerdung evident. In der Serie der sechs präsentierten Polaroids ist eines zusehen, das lediglich weiß ist und auf der linken Seite schwarze Spuren der Fotochemie aufweist. Dieser Apfel traf zwar das Ziel, allerdings kam es in der Kamera zu einem technischen Defekt, so dass das Polaroid in der Kamera festklemmte und das Bild nicht entwickelt wurde. Warum diese fehlerhafte Sofortbild trotzdem Bestandteil dieser Serie ist, erklärt Pope folgendermaßen:

»One of the photos didn't come out but the apple hit the target, the photo just didn't happen, but it becomes part of the work because it goes into the concept. I wasn't selecting what the images look like. This is what I'm going to show to represent this performance. These are the photos that were made when I hit the target to record the performance.«⁶⁷⁶

In Bezug zu Dubois ist es nach Peter Geimer vonnöten, gerade bei Künstlern, die mit analogem Fotomaterial arbeiten, aufgrund der »unhintergehbaren Materialität der Fotografie (...), nicht erst das vollendete Produkt – das isolierte, stillgelegte Bild – sondern im gleichen Maße auch den Prozess seiner Hervorbringung in Augenschein zu nehmen: nicht nur die Sichtbarkeit, sondern auch die Sichtbarmachung.«⁶⁷⁷ Bei Popes Arbeit ist das apparativ hergestellte Bild in die Vorgänge seiner Hervorbringung existentiell verstrickt, denn erstens lässt sich die Betrachtung des entstandenen Bildes nicht von seinem Prozess abtrennen und zweitens wird diese Hervorbringung uns als Motiv vor Augen geführt.⁶⁷⁸ Nach Mersch sehen wir in dieser Arbeit eine *Selbstaussstellung der Handlung* – sie zeigt uns eine doppelte Referenzialität des performativen Aktes, die medienreflexive Qualitäten hat: Die Fotografie zeigt uns ihre chemisch-technische Seite, die der Betrachter im materiellen Träger des Bildes erkennt. »Er sieht das Foto als Foto und nicht bloß das Bild.«⁶⁷⁹ Robert Felfe weist spezifische Momente der Fotografie aus, die als Verfahren der Aufzeichnung eine eigene Form von Performativität aufweisen und auf Popes Arbeiten zutreffen:

»Fotografische Bilder können sich in gewisser Weise selbst vollziehen; was sie bezeichnen, entspringt ihrem nicht aufzulösenden doppelten Status: Sie beruhen einerseits auf einem Prozess, der sich zugleich als natürliche und automatische Übertragung verstehen lässt. (...) Andererseits aber resultieren sie aus einem jeweils gerichteten Interesse an bestimmten Phänomenen und erfordern technische Arrangements, die in vielfältiger Weise eingerichtet und manipuliert werden.«⁶⁸⁰

Laut Felfe manifestieren sich performative Züge der Fotografie gerade dort, wo sich das, was im fotografischen Prozess entsteht, teilweise oder ganz den Intentionen eines Fotografen entzieht.⁶⁸¹ Im Fall von Pope wartet die Kamera jedoch auf die intentionale Handlung des Wurfes – ohne deren Erfolg die Bildwerdung nicht vonstattengehen könnte und somit im Status des Nicht-Seins oder Noch-Nicht-Seins verweilt. Die Dialektik zwischen Intention und Kontingenz – ohne welche diese Arbeit nicht zu denken

676 Aus: Interview. Nina Röder im Gespräch mit Tom Pope. 2018.

677 Geimer, *Bilder aus Versehen*, S. 15 f.

678 Vgl. Geimer, ebd.

679 Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 279 f.

680 Felfe: »It's a generous medium, photography« in: Deppner, Boberg, *Fotografie im Diskurs performativer Kulturen*, S. 20.

681 Vgl. ebd.

674 Vito Acconci: »Notes on photography« in: Giovanni Anselmo u. a., *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*, (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), S. 184.

675 Vgl. Tom Pope, Website, zugegriffen 5. April 2018, <http://www.tompope.co.uk/potentials.html>.

ist – zeigt sich erstens im bewussten Präsentieren des fehlerhaften und nicht-intentional hergestellten Bildes als Teil der Arbeit. Zweitens: Der gesamten Arbeit ist eine potentielle Möglichkeit des Scheiterns unterstellt. Damit steht Popes Arbeit für eine Form der Fotografie, die eine Ästhetik des Performativen zeigt und sich nach Mersch u.a. durch nichtintentionale Momente des Ereignisses auszeichnet.⁶⁸²

Pope selbst spricht im Zusammenhang mit *Potentials* von zufälligen Treffern, die zur Bildwerdung führen. Das Auslösen basiert auf einer zufällig geglückten Handlung, welche die Kamera referentiell aufzeichnet. Die Handlungen des Werfens und Zielens wurden von Pope vorher nicht trainiert, weshalb bei einem erfolgten Treffer mehr von Zufall als von Können die Rede sein muss. Wie bereits erwähnt, wurde der Begriff des Zufalls weitgehend aus dieser Untersuchung herausgelassen, denn aus kunstwissenschaftlicher oder fototheoretischer Perspektive über den Zufall zu sprechen, stellt für eine Analyse folgende Herausforderung dar:

»Sobald der Anspruch einer Deutung, einer Interpretation an ein Werk herangetragen wird, kann die Diagnose von ungeplanten Entwicklungen oder einer Intention zuwiderlaufenden Ereignissen große Probleme bereiten. Denn wie soll etwas als sinnvoll erkannt werden, wenn die zu analysierende Form zufällig entstanden ist und leicht auch vollkommen anders hätte aussehen können?«⁶⁸³

Pope benennt den Zufall jedoch direkt als immanenten konzeptionellen Anteil seiner Arbeiten, so dass er als Determinante nachvollziehbar wird. Wäre kein Treffer erfolgreich gewesen, so würde die Arbeit aus dem Konzept oder einer Handlungsanweisung bestehen. Die Inszenierung des Zufalls erscheint in dieser Arbeit sowohl in der Anzahl der Treffer – als auch in der Anzahl der missglückten Versuche, die aufgrund der präsentierten Polaroids und der Anzahl der Äpfel ersichtlich sind. Auf diese Weise ist der Zufall keine abstrakte Größe, sondern aufgrund seiner intentionalen Methode hinsichtlich der Bildwerdung eine konkret nachzuvollziehende Strategie im künstlerischen Prozess. Der Aspekt des Lassens findet sich entsprechend in der Kontingenz der Arbeit wieder: Aufgrund der Kombination aus Intention und Zufall des Handlungsaufbaus besteht die Möglichkeit, als auch die Unmöglichkeit, dass jeweils ein Polaroid eines geglückten Wurfes existieren kann. Mit dem Wurf – dem gezielten Loslassen eines Objekts – und dem Treffer, führt uns Pope die Abgabe der Handlungsmacht der Bildwerdung des technischen Apparates mittels einer banalen, wie existentiellen Geste vor Augen.

Materialität: Von Sehnsüchten nach einzigartigen Fehlern

»Das Polaroid ist wieder da, in Museen und Galerien. Beim Betrachten der Ausstellungen zum Sofortbild drängt sich ein Verdacht auf: Je veralteter die Technik, desto glaubwürdiger das Bild. Was geht verloren beim Sprung von analoger zu digitaler Fotografie?«⁶⁸⁴

Die Wahl des analogen Fotomaterials – in diesem Fall des Sofortbildes – hat in der Arbeit *Potentials* die Funktion, eine sofortige materielle Bildwerdung der Handlung zu vollziehen und zu zeigen. Das Gelingen der Wurf-Handlung löst die Bildwerdung aus und zeigt auf dem ephemeren Bildträger in einer doppelten Selbstreferentialität, das Sichtbarwerden der fotografischen als auch der werfenden Handlung. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, welche Funktion analoges Fotomaterial bei performativen fotografischen Prozessen erfüllt und welcher Beitrag für einen zeitgenössischen Diskurs geleistet werden kann.

Status quo

Die letzten 10 Jahre lassen erkennen, dass eine anhaltende Rückbesinnung und Popularität von analogen Techniken in der künstlerischen Fotografie zu verzeichnen ist. Ausstellungen wie *Ein Gramm Licht* 2013 in Nürnberg⁶⁸⁵ oder *Back to the Future* im Jahr 2018 im C/O Berlin lassen historische Verfahrensweisen der Fotografie mit zeitgenössischen Positionen aufleben. Die Ausstellung im C/O präsentierte Werke zeitgenössischer Künstler*innen, die erneut Techniken, Methoden und Prozesse aus der Fotografie des 19. Jahrhunderts einsetzen, auch um diese weiterzuentwickeln und mit digitalen Technologien zu verbinden.⁶⁸⁶ Zeitgleich widmetet sich das C/O mit der Ausstellung *Das Polaroid Projekt* dem Boom und der Historie des Sofortbildes,⁶⁸⁷ welche zuvor im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zu sehen war.

»Die Polaroid-Fotografie boomt, denn sie stillt unseren Hunger nach Authentizität und Wirklichkeit, die uns immer mehr aus den Händen zu gleiten scheinen. Gern dürfen es auch ein paar Kratzer und vergilbte Farben sein, so wissen wir wenigstens was war, wo wir schon nicht wissen, was ist.«⁶⁸⁸

682 Vgl. dazu: Dieter Mersch: »Zeigen – Etwas Zeigen – Sichtzeigen« in: Stephan Günzel, *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2010), S. 316 f.

683 Christoph Pflaumbaum, Hrsg., *Ästhetik des Zufalls: Ordnungen des Unvorhersehbaren* in: Literatur und Theorie, Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. (Heidelberg: Winter, 2015), S. 59.

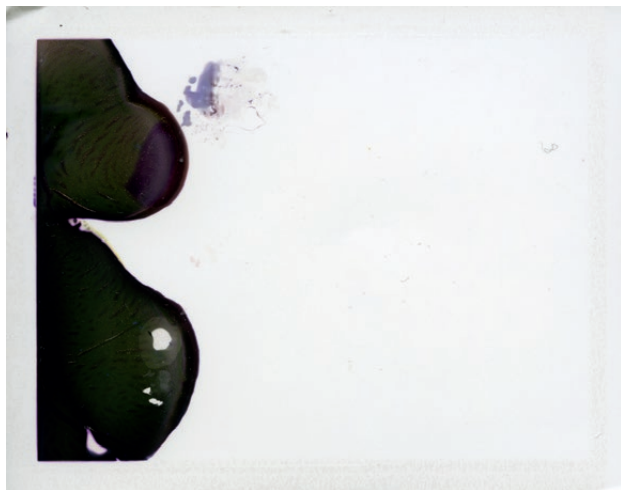
684 Comeback der Polaroids | Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 2011. Zugriffen 01. Juni 2017. <https://www.monopol-magazin.de/comeback-der-polaroids>.

685 Derleth, Schaden, Murko, *Ein Gramm Licht*.

686 Vgl. *Back to the Future*. Ausstellung. C/O Berlin, 29.09.2018 – 01.12.18. Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.co-berlin.org/back-future>.

687 *Das Polaroid Projekt*. Ausstellung. C/O Berlin, 07.07.2018 – 22.09.2018 Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.co-berlin.org/das-polaroid-projekt>.

688 Comeback der Polaroids | Monopol – Magazin für Kunst und Leben.





Die Wahl des Polaroids wurde von vielen Künstlern von Andy Warhol über Sybille Bergemann bis Wim Wenders mit dem Charme des nicht reproduzierbaren einzigartigen Augenblicks bestätigt:

»Die Sehnsucht nach dem besonderen Moment, dem Haptischen des Bildes als Objekt, verbunden mit einer gewissen Nostalgie angesichts der täglichen Flut von digitalen Bildern – das alles macht die Sofortbildfotografie auch für eine junge Generation wieder interessant. Das Polaroid-Bild ist Unikat und Original in einem – es steht symbolhaft für den einzigartigen Moment.«⁶⁸⁹

Die Frage nach dem digitalen Bild hat in der letzten Dekade die Theoriedebatten dominiert. Lockemann betont, dass im Zuge der Digitalisierung und den Möglichkeiten der Bildbearbeitung, die digitale Fotografie aufgrund von Manipulationen und Collagierungen ihren »einzigen und letzten Bezug zur Welt« verloren und damit an Glaubwürdigkeit eingebüßt hat.⁶⁹⁰ Schreibt Lockemann dies aufgrund ihrer künstlerischen Praxis aus einer dokumentarischen Perspektive heraus, bleibt unbestreitbar, dass sich aufgrund der Digitalisierung fotografische Parameter entscheidend verändert haben. Dies betrifft die Produktion, die Distribution, die Rezeption und nicht zuletzt die Ästhetik,⁶⁹¹ auf deren Grundlage der digitalen Fotografie Eigenschaften abgesprochen wurden, die nicht nur Künstler*innen in der Analogen zu finden glauben.

Blickt man zunächst auf die Sicht der Industrie liegt das Ziel einer guten Digitalkamera in der Perfektion: Digitales Rauschen wird stetig stärker reduziert, die Schärfe der Abbildung ins hyperrealistische gesteigert und Aufnahmen können technisch immer hochaufgelöster bis derzeit 100 Megapixel (Stand 2019) hergestellt werden. Die auffallend-ästhetischen, material-verweisenden Merkmale der analogen Fotografie liegen hingegen gerade im Zeigen des groben Filmkorns, in der Ausformung der Unschärfe oder in der Form von materiellen Fehlern, wie Chemieschlieren oder Staub auf dem Negativ. Merkmale aufgrund dessen, der digitalen Perfektion Wahrhaftigkeit abgesprochen wird. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob der Fehler für Wahrhaftigkeit steht. Dieser Argumentation allerdings weiter zu folgen, würde bedeuten sich in der Fülle fotografischer und künstlerischer Konzepte angreifbar zu machen, denn: »Wer im Digitalen nur Manipulierbarkeit und im Analogen noch gutes altes Handwerk und Authentizität sieht, macht es sich zu leicht (...).«⁶⁹²

Liegt es außerdem in der Wesensart des Performativen, dichotome Begriffsfelder und starre Zuordnen, die in Klischees münden können, zu hinterfragen, so soll auch an dieser Stelle nicht darauf hingewiesen werden, was die digitale oder analoge Fotografie nicht leisten kann. Zu behaupten, die digitale Fotografie könne keine einzig-

artigen Momente erzeugen oder keine Authentizität vermitteln; oder die analoge Fotografie nostalgisch als (neue) Abkehr oder gar als Konkurrenz zur Digitalen zu sehen, erweist sich selten als konstruktiv. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die Erfolgsgeschichte der Plattform Instagram so basiert die Nutzung und die Verwendung der Bilder auf diesem Netzwerk hauptsächlich in dem Anspruch, ein wahrhaftes Abbild der Realität zu liefern und auf der Erwartung, dass die Bilder auch so wahrgenommen werden. Denn läge diesen Bildern kein Wirklichkeitsversprechen zu Grunde, würde sich diese Plattform wohl kaum so erfolgreich etabliert haben. Auf der anderen Seite liegt in der Nutzung von analogen Filtern ein Versprechen von Authentizität – wenn auch nur simuliert – auf das sich Instagram verlassen konnte.

Über Filter zurück zum Material

Mit der etablierten Digitalisierung des fotografischen Mediums, ist eine zunehmende Demokratisierung der Technik zu verzeichnen: Digitale Bildbearbeitungen sind nicht mehr nur von Profis ausführbar, sondern aufgrund einfach zu bedienender Apps für jeden nur mit einem Fingertip zu erreichen. Dieser Wesenszug des Demokratischen sorgt nicht nur, wie bekannt, für eine anhaltende Dauerproduktion digitaler fotografischer Bilder, sondern macht auch die Anwendung von komplexen Filtern einfacher.⁶⁹³

Auffallend ist, dass vor allem analoge Bildästhetiken simuliert werden und digitale Filter materialbasierte Bildoberflächen im Polaroid- oder Filmlook generieren. Ziel dieser Filter ist es, einen vergegenständlichten und haptischen Status des fotografischen Bildes vorzugeben. Diese Fokussierung auf das Material und die Rückbindung des Fotografischen auf seine haptischen und taktilen Qualitäten ist nicht nur im alltäglichen Gebrauch auf Instagram, sondern in künstlerischen Positionen zu verzeichnen, die sich bewusst mit analogen oder historischem Fotomaterial auseinandersetzen.⁶⁹⁴

Gründe für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem analogen Material liegen zum einen in medienreflexiven Fragen einhergehend mit Realismusdebatten oder der voranschreitenden Digitalisierung und Inflation und einer daraus resultierenden Konfrontation mit dem **Tod der Fotografie** begründet. In einer Phase der Neuorientierung liegt es deshalb nahe, »Halt in Ursprüngen zu suchen.«⁶⁹⁵ Nicht nur anhand der genannten Ausstellungen, auch in Verkaufszahlen analoger Filmtechniken, lässt sich ein kollektives Bedürfnis nach fotografischen Bildern verzeichnen, »die überdauern wollen.«⁶⁹⁶ In Anbetracht der kontingenten Möglichkeiten der digitalen Retusche und Bildbearbeitung, kommt das Verlangen oder die Sehnsucht nach dem einen Original und haptischen Unikat in analogen Verfahrensweisen zum Ausdruck. Christoph Schaden geht von einem kollektiven Vergewisserungsimpuls aus, der auf der Materialität des Bildträgers und dessen Haltbarkeit begründet ist.

689 Das Polaroid Projekt. Ausstellung. C/O Berlin.

690 Lockemann, *Das Fremde sehen*, S. 100 f.

691 Vgl. Derleth, Schaden, Murko, *Ein Gramm Licht*, S. 12.

692 Comeback der Polaroids | Monopol – Magazin für Kunst und Leben.

693 Vgl. Derleth, Schaden, Murko, S. 9.

694 Vgl. Bettina Steinbrügge, *VI x VI Positionen zur Zukunft der Fotografie*: (Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2015), S. 55 f.

695 Derleth, Schaden, Murko, S. 9.

696 ebd.

Im digitalen Zeitalter, das sich durch Entmaterialisierungen auszeichnet, kommt diesem konservierenden Faktor ein nicht zu unterschätzendes Bedürfnis nach.⁶⁹⁷

Ein Blick auf Hashtags mit folgenden Begriffen zeigt die Popularität analoger fotografischen Verfahrensweisen.

#filmphotography 17,5 Millionen Beiträge
 #filmisnotdead 13 Millionen Beiträge
 #polaroid 6,7 Millionen Beiträge
 #ishootfilm 6,4 Millionen Beiträge
 #analogphotography 6,6 Millionen Beiträge⁶⁹⁸

Ästhetik des Lassens in der analogen Fotografie

Anhand dieser virulenten Debatte ist es konstruktiv der Frage nachzugehen, wie das analoge Material in performativen Handlungsformen im Hinblick auf eine unvorhergesehene Bildsprachen als künstlerische Strategie zum Vorschein kommt. Der Umgang mit analogem fotografischem Material beinhaltet eine Ästhetik, welche analoge Eigenheiten oder Fehler einschließt und in der zeitgenössischen Fotografie nicht ausschließlich für eine Romantisierung der alten Fotografie steht. In der Form des fotografischen Selbstportraits wie es Pope zeigt, steht die Verwendung des analogen Materials für ein verdinglichtes, unwiederholbares Festhalten der singulären performativen Handlung, weshalb auch in diesem Aspekt eine **doppelte Referenz der Unwiederholbarkeit** besteht: Die der körperlichen Handlung und der (sofortigen) Bildwerdung auf dem analogen Bildträger.

Wie bereits erwähnt entscheidet sich Tom Pope in der Serie *Potentials* bewusst dafür, ein Polaroid zu zeigen, bei welchem der Entwicklungsprozess der Mittelformatkamera fehlerhaft war. Da es sich dabei um einen Fehler in der Technik handelt, hätte Pope dieses Polaroid bei der Präsentation weglassen können. Die bewusste Entscheidung dieses abstrakte Sofortbild zu präsentieren, ist eine Entscheidung die Materialität und Ästhetik des Fehlers hervorzuheben. Die Funktion dahinter beschreibt Geimer in *Bilder aus Versehen*, dass der Betrachter somit nicht länger (nur) das Motiv sieht, um dessentwillen die Aufnahme gemacht wurde, sondern (auch) das Material auf dem diese erscheint.⁶⁹⁹ »Was an Sichtbarkeit des Motivs verloren geht, kommt als Sichtbarwerden des Bildträgers hinzu.«⁷⁰⁰ Im Fall von Pope kommt das Motiv gar nicht erst zum Vorschein, ging also in der Sichtbarwerdung verloren und zeigt ausschließlich das Material. In diesem Kontext stellt Geimer fest: Wenn das Medium der Fotografie, welches seit seinen Anfängen als »Einschreibung des Realen« galt, dieses Reale mit den sichtbaren Spuren seiner eigenen Medialität vermischt, ist die Frage nach der Wahrheit der Repräsentation in ihrem Kern berührt.⁷⁰¹ Störungen – wie Geimer sie nennt – sind der Inbegriff von Emergenz

und zeichnen sich durch **Abwesenheit von Intention** aus,⁷⁰² in welcher Mersch, wie bereits erwähnt, die Qualitäten des Performativen sieht. Damit repräsentiert die Arbeit von Pope eine Ausdrucksform zeitgenössischer Fotografie, die sich zwischen dem Ruf als reiner Abbildungsmaschine, der Last des Index und der deiktischen Natur, die Freiheit herausnimmt, Wirklichkeit zwar vermitteln oder generieren zu können, um sich im nächsten Moment sofort wieder von ihr zu distanzieren.⁷⁰³ Die Verwendung von analogem oder historischem Fotomaterial ist deshalb keineswegs nur einer nostalgischen Sehnsucht oder Melancholie geschuldet. Vielmehr eröffnet sie neue Möglichkeiten, über die Realismusdebatte, die Erosion der Indexikalität und Theorien des Digitalen neu nachzudenken. Bewegen wir uns zwischen Virtualisierung, Entmaterialisierung und einer Verfügbarkeit des Visuellen, ist es fruchtbar über den materiellen Status des Fotografischen neu zu denken.⁷⁰⁴ Bettina Steinbrügge und Amelie Zadeh betonen in ihrem Band *VI x VI Positionen zur Zukunft der Fotografie* die Notwendigkeit die Materialität des Fotografischen nicht nur als »Verkörperlichung einer Darstellung«⁷⁰⁵ oder »visuelle Idee«⁷⁰⁶ zu lesen, sondern als einen Begriff zu etablieren, mit welchem die Bedingungen des Fotografischen kritisch untersucht werden können. Sie plädieren dafür, die Fotografie und das Fotografische – also das Bild und seine Materialisierung nicht getrennt, sondern immer in einem relationalen und selbstreflexiven Verhältnis zueinander zu betrachten: »Der Raum, der sich zwischen dem Fotografischen und der Fotografie eröffnet, ist Träger der Verwertung, Entwertung und Bewertung fotografischer Bilder und markiert so jene Grenzen, an denen sich Flüchtigkeit, Fragilität und Wirkungsmacht des Visuellen treffen.«⁷⁰⁷

Das Verwenden von analogen Verfahrensweisen kann aufgrund des intentionalen Zulassens von Fehlern und der Nicht-Intentionalität der ästhetischen Erscheinung, als eine Form des Lassens gesehen werden – ein Loslassen an eine Ästhetik, in der bewusst mit dem Unvorhergesehenen gerechnet wird. Martin Seel äußert sich in diesem Zusammenhang folgendermaßen über analoge Verfahrensweisen:

»Der bilderzeugende Apparat hat technische Autorität, gerade dann, wenn die Bildproduktion automatisch verläuft. Autorität und Authentizität, auch wenn sie in Zweifel gezogen werden kann, bleibt als Verdacht darauf bestehen (gäbe es nicht diese unterstellte Authentizität, gäbe es keine Fälschungen). Autorität und Authentizität gewinnt die fotografische Bildproduktion auch durch ihre materielle, d. h. physikalisch-chemische Basis.«⁷⁰⁸

697 ebd., 12 ff.

698 Im Vergleich dazu: hashtag #digitalphotography 2,3 Millionen Beiträge. Stand: August 2019. »Instagram«, zugegriffen 26. August 2019, <https://www.instagram.com/>.

699 Vgl. Geimer, *Bilder aus Versehen*, 2010, S. 14 f.

700 Geimer, S. 14 f.

701 ebd.

702 Peter Geimer: »Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung« in: ders., Hrsg., *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), S. 326.

703 Vgl. Steinbrügge, *VI x VI Positionen zur Zukunft der Fotografie*, S. 7 f.

704 Vgl. Steinbrügge, S. 55.

705 ebd., S. 57.

706 ebd.

707 ebd.

708 Seel, *Sich bestimmen lassen*, 163.

Nina Röder: Tom, we both know each other since 2009 from an Artist-in-Residence-Program under the direction of Antoine d'Agata. You were still studying at Swansea College of Art when you started your career as an artist with a focus on self-portraits. What was your motivation and why was it important for you to work with your own body?

Tom Pope: It came from a number of reasons, but the largest thing was confidence. Maybe it was about directing people in front of the camera. I would have to find someone, speak to them and then go: »Can you do this in front of the camera.« And at that time, I didn't know what I was doing or wanted to do in front of the camera. So, I could set the camera up on the tripod — would go and find someone, get them in front of the camera and then I wouldn't know what to do or wouldn't know what to make them do. Photographing myself became a way of working out what I wanted to do as an artist. It wasn't like: I am going to make self-portraits — it was more like: What do I want to do?

In your work it seems you are interested in failures in the photographic process. Is it an idealistic or philosophical idea that you accept any circumstances that occur during the photographic process? Do you accept unforeseen or unexpected events because they are part of your concept?

Yes. I mean there are different types of failures. My work is all about chance or the unforeseen or the unexpected. It is part of my aesthetic. I have always indulged in the unforeseen and the tension between control and chance. Photography is a scientific craft. It's all about numbers, understanding light, chemical reactions. It is kind of clinical. There are photographers who have their own specific styles or emotions. But hardly any photographer like to give up control.

What is the difference between chance or the unforeseen for you?

Chance as an element is built into the concepts of my work. Whereas the unforeseen is a part of often how I make work. I don't know what's ever going to happen. Literally: For most of my work I go out and I don't know what I'm going to do. And at the beginning this is really stressful. Not knowing if I end up doing something. It's essentially all about the unforeseen and giving yourself away to it.

Now I call it — maybe it is a bit pretentious — an active participant within the situation that I orchestrate. It plays a role. It's there not just to observe, it is there to play an actual role within how the situation unfolds. I think that is quite important.

There are various aesthetic and conceptual reasons why artists work with analogue techniques. What was the reason for you to work with the process of cyanotypes?

I realised my first project with cyanotype in 2010. It is called *Built out of yesterday's news*. I set up a canvas on the floor of a gallery in Liverpool. In the centre of the canvas I put a paint tin with a lid on it. And I drew a whole and I put a paintbrush in it. There is a wire coming from the paintbrush all around the gallery to the front door. Whenever someone came into the gallery and open the door, the paintbrush came out of the paint tin and flicked cyanotype solution onto the canvas.

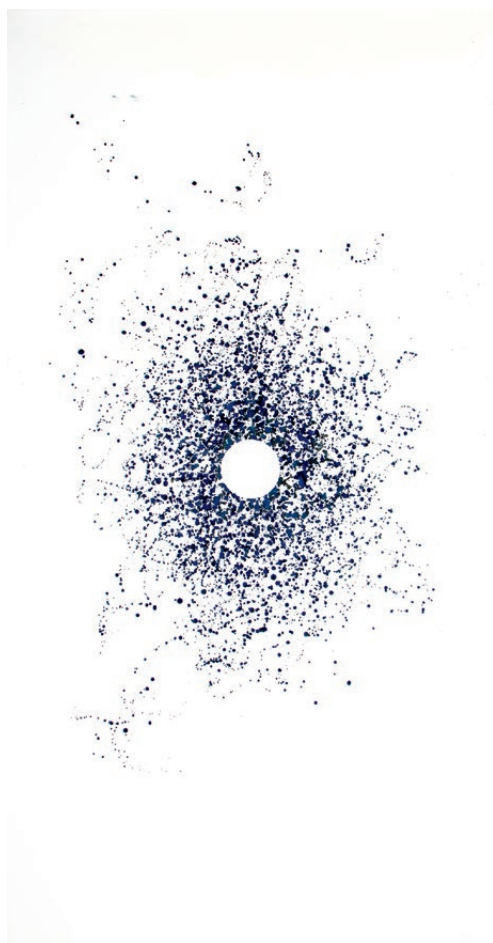
After a few days when people entered the gallery, they only really saw the blue dots. That's dried and exposed cyanotype from the day before. But the marks they just made would be yellow on the canvas. They wouldn't really see it. They only saw what came before them. So, I didn't make the image, but all the visitors to the gallery through their active entering the gallery unconsciously made the photograph or the image.

What about your latest work with the cyanotype process that looks more formalistic?

They are all games. Games which are played on unexposed cyanotype. The most basic game is I want people to flip casino chips onto unexposed cyanotype. And then they are exposed and that was that. It's essentially a photogram.

The most complex was when I built a *Jenga-Set*. The work is called *Anguka Tower*. There are 48 blocks. Basically, if you lay all of the blocks out into a grid it would make a 20 × 20-inch picture — it would be a negative. Essentially you could lay them all out and print that image onto a sheet of a 20 × 20-inch cyanotype and have a complete photograph.

But I mixed all the bricks up and made a tower and people then played the tower. And when it fell — it made the image. The game had the potential and all the information in the photograph to make a perfect photograph. And it possibly could of. It was highly unlikely that it wouldn't because of chance and falling into the right position — into a grid. It is possible but very very unlikely. The negative that is played with contains all the information



of the photograph on a 20 × 20-inch print. Half the blocks fell off half landed the wrong way up. So only a few fragments came out sharp. There was this heavy concept in the back of the work.

So, I'm using really high-end technology: High-end printers and technicians to print negatives onto Perspex while using one of the oldest photographic processes — cyanotype. The mixing of old and new is really exciting.

Your performative photographic games have rules. And the result that leads to an image is based on chance. What do you think of this contradiction?

All the games I work with in that project have a structure in which I set the rules I have developed or used from other games. There is always an element of chance or the unknown within the game.

Instead of turning the process of applying chemicals into performance like in *Built out of yesterday's news* I wanted to extract the act of printing photographs into a performance. So, these are a series of games that turn the photographic act of printing images into a performative game — like the *Anguka Tower*. I'm just going through the processes of photography turning them into performative games and actions.

Your portfolio includes performative games and your action in front of the camera. What does the term performative mean for you?

In the last 10 years every artist no matter if you are a painter, photographer, sculpture uses it. It's all performative: performative painting, performative photography, performative ... Just put »performance« in it and people will come and see it. It's a huge thing.

One of the biggest things for me was reading J.L. Austin »How to do things with words«. That book is about the idea when I say: »I do take you to be my lawfully wedded wife« and within that statement I'm not only saying something I'm doing it as well. I'm conducting an action whilst making a statement. You are doing two things at the same time. And I transferred this to my photography. So, the performative aspect is huge in my work and is also down to Yves Klein and his work *Leap into the void*. This image is possibly one of the best photographic images of performed photography.

You think that even though you know the picture was created in the darkroom? Does the action count more for you than the fact that it was staged?

I mean there are a few stories around this image. Actually, he jumped out of the window and got caught by his friends. The photographer took a photograph of him jumping and of the empty street and then cut it and fixed it together in the darkroom. An image where Yves Klein is eternally per-

forming that he is falling into the void. Two weeks before the two photos were taken Yves Klein went to the street, climbed up the building, jumped off, hurt himself and ended up in hospital. There was no one there. So, he did a practice without cameras. He has actually performed it. After he did that, he got people that would photograph him.

So even as a performance there is a story about before the photo was taken. Even if the document is fake it is portraying something that did actually happen. He will be eternally leaping into the void — therefore this work is speaking about art and performance at that time anyway: Diving into the unknown and into nothingness. It sits beautifully that it's not a record of a performance and it is not a document of a performance: It is a creative record of a performance. It is not just him documenting a performance that happened. It is more than that: That action was designed for the photograph.

You never pose in the sense that you hold a pose static for your photos. Instead, you always perform a moving action for the camera. How important is it for you to show the action?

I don't feel comfortable if I go in front of the camera and pose. The idea of posing is acting. That would be doing something that I'm not. Acting becomes: You are an actor. It becomes something that's not you. When I get in front of the camera and do an action, I am doing something that is part of me. I'm not acting that — I'm doing it.

How important is the final image for you? Is it just a result of the action or is the process just as important?

It is both. Equal privilege is given to the event and the photograph. One is not higher than the other for me. The photos that I make aren't documents of a performance that has taken place. They are creative records.

My last question is about Bas Jan Ader. I remember we have talked about him some years ago. How did Bas Jan Ader influence your work?

Bas Jan Ader did the film *I'm too sad to tell you* where he is sitting and crying. That was taking the piss out of Baldessari and the west coast conceptual artist. I mean he was not targeting Baldessari on purpose, but the Californian artists just had no emotions whatsoever.

Ader's ideas of thinking are similar in a way to Baldessari's. But Baldessari didn't use himself as much. Whereas in Bas Jan Ader's work it was about him experiencing it. It was about his body. It's not just someone hanging in the tree — it is the artist hanging in the tree. It wasn't about having someone else do it. Think of other conceptual artists at that time: Almost anyone could have been doing their actions — their actions were more scenically.

And everything is always drawn back to failure in Ader's work. Again, it's this idea of poking fun of all the artists in the West Coast: Successful macho males, they are all big, they all know what they like. Whereas Bas Jan Ader was failing at bicycle riding — failing at hanging in a tree. And finally, failing in sailing across the ocean.

Abb. 17
Tom Pope: *Anguka Tower*
2017.

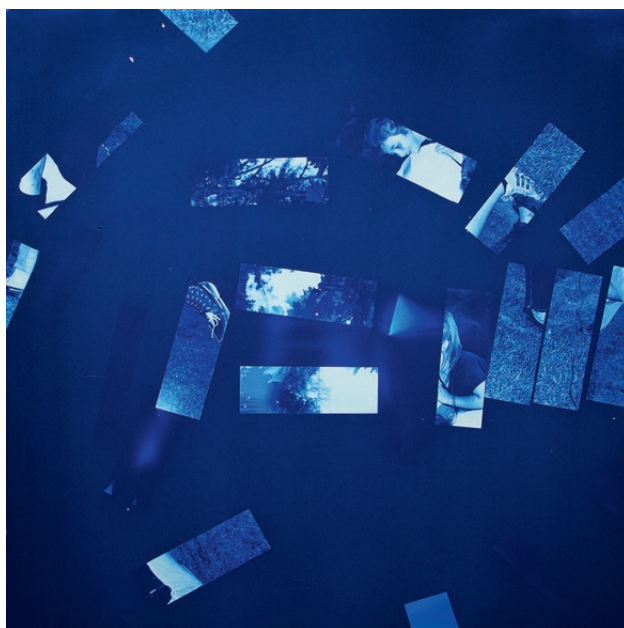
In Bas Jan Ader's work there are photographs as well as films. Do you think his photographs are just a documentation of a performance?

It wasn't ever just about performing an action. He was embracing failure. The way he decided to make the stories behind the photos are really good and really simple. The photos aren't simply documents. He has layered and loaded them with a story that is often quite hard to depict. If you saw that image you wouldn't necessarily know what he is referencing. That is quite beautiful in a way. Bas Jan Ader loaded his images with more than just documenting actions, he was telling a story or a narrative and often placed a deeper underline.

There is the moment in the movie *Here is always somewhere else* when a famous sailor talks about the moment of letting go.

That is where the unexpected and the unknown happens. That is where you deeper discover who you are. You let in other opportunities or potentials or something to happen which is out of your control. That is a good thing. It often deals with falling or throwing. Gravity.

Thank you so much for the interview.



»It seems clear then, that the relationship between photography and performance encompasses a broad and expanding field, from the photographic documentation of performances, through sculptural posing, self-portraiture and the adoption of alternative identities, to the performative daily practice of photographers.(...) But what is more surprising, perhaps, than the pervasiveness of the relationship, is the extent of its history, from Bayard's Self-Portrait as a Drowned Man at the birth of the photographic medium in 1840 (...) and forward into a digital age in which performing for the camera has become a daily fact of life.«⁷¹⁰

Das Anliegen dieser Arbeit bestand darin, ein fotografisches Phänomen des Selbstportraits zu identifizieren und zu analysieren, wie sich Formen des Lassens nicht nur auf die Bildsprache, sondern auch auf die wahrgenommenen Inhalte der Arbeiten auswirken können. Hauptaugenmerk lag auf der Frage, wie künstlerische Strategien des Nicht-Intentionalen, der Passivität oder des Lassens im fotografischen Prozess **unvorhergesehene** Situationen befördern, die in der Bildwerdung sichtbar werden. Der strategische Einsatz des Nicht-Intentionalen setzte sich bei den besprochenen Künstler*innen aus einer Kontrollabgabe zu unterschiedlichen Zeitpunkten während des fotografischen Prozesses zusammen. Diese mehrfache Form der Kontrollabgabe steht im inhaltlichen Zusammenhang zu den Begriffen des Lassens oder Scheiterns.

Das Performative und die Fotografie

Als theoretische Grundlage wurde eine Verschränkung von Theorien des Performativen mit fototheoretischen Ansätzen hergestellt, um Gemeinsamkeiten zu betonen, und die eingangs gestellten Fragen beantworten zu können.

Das fotografische Selbstportrait als körperliche Darstellung vor und für die Kamera erscheint als performativer Akt verantwortlich für die Konstituierung von Identität und Wirklichkeit in der Bildwerdung. Im Rekurs auf Merleau-Ponty – der nach phänomenalen Verkörperungsbedingungen fragt und diese als ein Repertoire von Möglichkeiten sieht – wird der Prozess der performativen Erzeugung von Identität und Wirklichkeit nach Fischer-Lichte als ein **Prozess von Verkörperung** verstanden. Bei allen besprochenen Künstler*innen ist der Einsatz des Körpers von spezifischer Bedeutung. Ausgehend von Theorien des Performativen im Zusammenhang mit dem Ritualbegriff, war es möglich, den Begriff der Schwelle in Bezug auf die Arbeiten von d'Agata hervorzuheben, da sich seine fotografischen Prozesse durch intentionale Grenzüberschreitungen und eine ereignishaftige Emergenz auszeichnen.

Sieht Fischer-Lichte eine Dominantenverschiebung des Theaters weg von referentiellen hin zu den performativen Funktionen, erweist sich diese Anschauung auch für fotografische Theorien für sinnvoll: Denkt man an die Krise der Repräsentation, kann in der performativen Fotografie eine gewandelte Kunstform gesehen werden, in welcher die referentiellen Funktionen den performativen untergeordnet sind.

Im Kapitel *Der fotografische und performative Handlungsakt – eine Verschränkung* wurde über Dubois, Green & Lowry, Iversen und Lockemann gezeigt, dass, neben der Hervorhebung des Handlungsakts des Auslösens, der Geste des Verweisens auf ein Geschehen oder den Effekt des Geschehens, im Selbstportrait eine **doppelte Performativität** aufgrund des körperlichen Ereignisses für die Kamera deutlich wird: Der Handlungsakt des Fotografierens UND der Handlungsakt der performativen Aufführung für die Kamera.

Die erläuterten fotografischen Positionen konnten die genuinen Charakteristika des Performativen, mit dem speziellen Fokus auf den Formen des Lassens, in ihrem fotografischen Handlungsakt aufweisen.

1. Alle Künstler*innen heben in ihren Fotografien die Handlung der Bewegung hervor. Diese Bewegung ist durch ein Lassen – eine Kontrollabgabe – gekennzeichnet. Dieser Akt der Kontrollabgabe ist als performativer Akt ein selbstreferentieller Akt. Das Loslassen als Handlung verweist auf sich selbst.

2. Die Bewegungshandlung ist aufgrund des spezifischen Ereignischarakters unwiederholbar, was zu einer Singularität des fotografischen Bildes führt.

3. Eine ephemere Bildästhetik wird aufgrund der gewählten Langzeitbelichtung, der unvorhergesehenen Unschärfe der Pose und dem verwendeten analogen Fotomaterial sichtbar. Die Unschärfe steht bei Woodman für die Inszenierung einer Auflösung der Identität, bei den Blumes für das Chaos und die Verfremdung, bei d'Agata für die Ekstase und die Abgabe der körperlichen Beherrschung.

4. Die Zirkulation um die Begriffe des Lassens und eine einhergehende Kontrollabgabe werden innerhalb der jeweiligen künstlerischen Positionen aus unterschiedlichen Gründen gewählt: Emergenz, Passivität und Scheitern als Zeichen unserer Zeit stellen eine Möglichkeit der Abkehr vom Perfektionismus dar sind einer Leistungsgesellschaft diametral entgegengesetzt. **Das Lassen ermöglicht schlussendlich Neues und bis dahin Unmögliches.**

5. Mit der Form des performativen Selbstportraits befinden wir uns im Genre der Inszenierten Fotografie. Das Verhältnis zur Realität in welchem wir uns befinden ist ein grundlegend konstruiertes. Diese Art der Fotografie ist per se keinem Wirklichkeitsversprechen verpflichtet und muss einer Annahme, dass Fotografien Abbilder der Wirklichkeit seien, nicht Genüge tun. Performative Herangehensweisen bringen ohnehin ihre eigene Realität hervor und weisen auf keine vorhandene hin. Aufgrund der verwendeten Stilmittel der Unschärfe waren sich Woodman, die Blumes und d'Agata der Hinterfragung der Objektivierung der Realität bewusst.

6. Die intentional herbeigeführten, kontingenten Situationen während des fotografischen Prozesses offenbaren zunächst nichts anderes, als »dass die Arbeit am fotografischen Bild keine einseitige Konstruktion war, sondern das Werk eines Kollektivs von Menschen und nicht menschlichen Wesen. (...) Das Hervorbringen eines fotografischen Bildes erweist sich als Wechselspiel von Kontrolle und Kontrollverlust, Intervention und Vorfall.«⁷¹¹ Wie im Kapitel *Wer handelt? Medienspezifische Kooperationen im fotografischen Handlungsakt* erläutert, wird in dieser Form des fotografischen Selbstportraits eine Subjekt-Objekt Dichotomie überwunden und die Kamera als Kooperationspartner im Akt der Bildwerdung gesehen. Sybille Krämer bestimmt darüber hinaus den Körper selbst als Medium: »Er ist Medium des Weltbezugs und zugleich Welt. Da Medialität aber als Performanz definiert ist, sind der Weltbezug und die Welt gleichermaßen flüchtige Ereignisse und Einbruch des Kontingenten, Unvorhersehbaren und Unbestimmbaren. Der Letztbezug ist das Kontingente selbst, das Nicht-verfügbare, das sich zwischen Körper, Medien und Welt ereignet.«⁷¹²

Das zeitgenössische Nachwirken

»(...) nicht mehr alle Tassen im Schrank zu haben, ist eher der Normalfall als die Ausnahme. Anna und Bernhard Blume haben sich dieser grausamen Normalität über Jahre experimentell ausgesetzt.«⁷¹³

Über eine geschichtliche Herleitung und eine Abgrenzung zum Phänomen des Selfies wurde herausgestellt, warum das fotografische Selbstportrait als künstlerische Intention auch heute noch eine Berechtigung hat. So lange (und darüber hinaus) unsere Gesellschaft überkommene Stereotypen, Klischeevorstellungen oder starre dichotome Zuweisungen aufweist, wird es eine Berechtigung dieses fotografischen Genres geben, das uns mit der Bildwerdung des eigenen Körpers der Künstler*in den Spiegel vorhält und uns zum Nach- oder Umdenken bewegen kann.

Die hier ausgewählten Positionen zeigen in ihren jeweiligen Serien einen Kontrapunkt im Bezug zu ihrer Gegenwart. Sie grenzen sich auch heute noch von der Fülle an Realität übertüschender Bilder ab, in denen uns täglich – beispielsweise auf Instagram – paradiesische Verhältnisse vorgegaukelt werden. Vielmehr führen uns die gezeigten Positionen, das Scheitern, das Chaos, die Tragik und die Melancholie des Seins vor Augen.

Anhand des Mythos Bas Jan Ader, der seit einigen Jahren rege rezipiert wird, lässt sich die Faszination am Scheitern und am Loslassen ablesen. Es ist die gegenläu-

711 Geimer, *Bilder aus Versehen*, 2010, S. 86.

712 Leeker, *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Medien*, S. 246. Vgl. Sybille Krämer: *Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form*. S. 573

713 Blume in: Strauss, *Anna & Bernhard Blume*, S. 18.

fige Strömung einer Leistungsgesellschaft und einem Zulassen des Unperfekten, das auf tragikomische Weise zum Ausdruck kommt. Auch den Arbeiten der Blumes wohnt ein zeitloser Humor inne, der sich über ein Stilmittel des Absurden definiert. Um es frei nach Beckett zu sagen: Die Absurdität ist das Stilmittel unserer Zeit, wenn uns die Worte fehlen.

Gemeinsam haben alle Positionen, dass sie mit der Ästhetik der Unschärfe, der Pose der Ekstase oder dem Zeigen des Fehlers im Material, den Wirklichkeitsbezug der Fotografie in Frage stellen. Ein Anspruch, der nicht an Relevanz verloren hat, denkt man, dass gerade mit der Demokratisierung der Fotografie durch das Digitale ein anhaltender Boom der Hinterfragung des Repräsentationsmodus oder des Diktums des Realen zu verzeichnen ist.

Perfektion und Scheitern

Der Berliner Konzeptkünstler Andy Kassier steht für eine neue Generation an so genannten Instagram-Künstler*innen, die ein inszeniertes Leben zwischen Realität und Fiktion wiedergeben. Im Fall von Kassier wird uns mit seiner Arbeit *success is just a smile away*, dauerhaft auf Instagram aktualisiert, ein ironisch-gezeichnetes Leben zwischen Reichtum, Schönheit und Selbstdarstellung präsentiert. Er spielt damit auf die ständige Konfrontation mit perfekten und heilen Welten auf den sozialen Medien an, die dazu verleiten, mit dem eigenen Leben Vergleiche zu ziehen. Je ästhetisierter das Bild des Selbst, des Alltags und des Konsums, desto mehr Beachtung und Anerkennung scheint man zu erfahren.

Sah man in den vergangenen Jahren auf Instagram größtenteils Erfolge, gewann man den Eindruck, dass Misserfolge und Scheitern sorgfältig auskuratiert wurden. Die Gefahr des sozialen Konkurrenzdrucks und einem paradoxen Verhältnis zur Welt schien offensichtlich. Der Soziologe und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz veröffentlichte 2017 erstmals seine soziale Gesellschaftstheorie *Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne*. Er erläutert, dass im Modus der Singularisierung das Leben nicht einfach gelebt, sondern kuratiert wird. Das zeitgenössische »Subjekt performed sein (dem Anspruch nach) besonderes Selbst vor den Anderen, die zum Publikum werden.«⁷¹⁴ Singularisierung⁷¹⁵ bedeutet ein »kompliziertes Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit. Diese zu erreichen ist nicht nur ein subjektiver Wunsch, sondern eine paradoxe, gesellschaftliche Erwartung geworden.«⁷¹⁶ Die Gesellschaftstheorie von Reckwitz bezieht sich nicht nur auf das Leben des Subjekts in der realen Welt. Gerade auch die öffentliche Darstellung des digitalen Subjekts auf Instagram

weist Merkmale der kulturellen Singularisierung auf. Die inszenierte Kuration des Selbst wird aktiv vor Zuschauern auf Instagram praktiziert und verfolgt das Ziel, die eigene Einzigartigkeit herauszustellen. Dies führt dazu, dass es vom Publikum als potenziell singulär angesehen wird.⁷¹⁷ Reckwitz sieht das singuläre Subjekt eng mit dem Begriff des Authentischen verbunden: »Nur wenn es authentisch wirkt, wird es attraktiv.«⁷¹⁸ Scheint man also der Annahme nachzugehen, dass es immer um die Inszenierung einer fehlerfreien oder perfekten Persönlichkeit geht, ist seit kurzem ein neuer Trend zu verzeichnen: Wie bereits im Kapitel *Dancing with myself* aufgezeigt, gilt seit kurzem auf Instagram: Die Darstellung von Schwächen oder des Imperfekten lässt ein Profil an Authentizität oder Beliebtheit gewinnen.

Eine im Jahr 2017 veröffentlichte Studie von Psychologen der Ludwig-Maximilians-Uni München spiegelt darüber hinaus ein gegenwärtig negativ wahrgenommenes Bild von Selfies wider, weil es hauptsächlich mit Narzissmus und Künstlichkeit verbunden wird. Die Forscher gehen davon aus, dass die Selbstdarstellung des so genannten Posies (Selbstportraits, die andere anwesende Personen im Auftrag mit dem Smartphone schießen) einen natürlicheren Eindruck vermittelt, weil die dargestellten Personen auf dem Bild in etwa so aussehen wie im wirklichen Leben. Ihre Persönlichkeit scheint also weniger gekünstelt und offener.⁷¹⁹

Blickt man auf zeitgenössische Entwicklungen, scheint Scheitern ein anhaltender Trend zu sein: Aus dem Silicon Valley stammen failure conferences, die Weltbank zelebriert eine fail fair, Bücher tragen Titel wie »Gescheiter scheitern« oder »Die Kraft des Scheiterns« und Personal Coaches konzentrieren sich darauf, den Menschen ein positives Verhältnis zu ihren Fehlschlägen zu vermitteln.

Wir scheinen in einer Leistungsgesellschaft zu leben, in der Menschen an ihren Erfolgen gemessen und für ihre Niederlagen verurteilt werden. In kaum einem anderen Land der Welt werden Misserfolge so sehr geächtet wie in Deutschland. Im Mittelpunkt stehen Erfolg, Hedonismus, Gewinnmaximierung und Karriere. Wie bereits aufgezeigt, liegt im Scheitern allerdings die Ermöglichung des Neuen. Die Autorin Kathryn Schulz ist der Ansicht, dass unsere Fähigkeit uns zu irren und unsere Kreativität dieselbe Quelle haben: unser Vermögen, die Welt so zu sehen, wie sie nicht ist. Auch der Psychologe Olaf Morgenroth sagt, Scheitern bringe Menschen dazu aus Denk- und Handlungsmustern auszubrechen und sich auf neue Erfahrungen einzulassen. Kurz gesagt: »Scheitern trägt zur individuellen Entwicklung bei, weil es die Erkenntnis fördert, auch ein anderer sein zu können.«⁷²⁰

714 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, (Berlin: Suhrkamp, 2017), S. 7.

715 Vgl. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 12. Reckwitz erachtet den Begriff der Singularisierung als zutreffender für seine Theorie als den traditionellen und bereits vorbelasteten Begriff der Individualität. Individualität bezieht sich gebräuchlicherweise nur auf die Persönlichkeit und die Charakterzüge einer Person, während das Wort Singularisierung weit mehr als das beschreiben soll. Bei der sozialen Logik des Singulären geht es um alle Handlungen, Dinge, Objekte, Kollektive, Raum und Zeit – sämtliche Bereiche, die das Leben und die Lebensführung eines Subjekts beinhalten.

716 Reckwitz, S. 9.

717 Vgl. Reckwitz, S. 244.

718 Reckwitz, S. 9.

719 Julia Haase, Instagram-Profil: Warum dein Selfie keiner mehr sehen will, DIE WELT, 28. August 2019, <https://www.welt.de/kmpkt/article199169123/Instagram-Profil-Warum-dein-Selfie-keiner-mehr-sehen-will.html>.

720 Wüstenhagen, Claudia. Psychologie: Die Kunst des Scheiterns. Die Zeit. 5. August 2013, Zugriffen 07. Juli 2017. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/04/kunst-scheitern-fehler-machen>.

»Kunst kann gewissermaßen zugänglich machen, dass es aus der Ordnung des Sichtbaren oder Sagbaren Ausgeschlossenes gibt, und sie kann somit auf die verborgene Kehrseite des Wissens verweisen. (...) Der Kunst kommt damit die Rolle zu, auf das Nichtrepräsentierbare oder Unrepräsentierbares hinzuweisen (...).«⁷²¹

In den letzten Jahren sind mehrere fotografische Serien entstanden, welche um mein Forschungsthema zirkulieren und dieses aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Meine grundsätzliche Auffassung dieser Ph.D.-Arbeit basiert auf einem Verständnis von Artistic Research, welches wie folgt lautet: Künstlerische Praxis und wissenschaftliche Theorie basieren auf einer stetigen Verknüpfung und gegenseitigen Befruchtung. Aus meiner künstlerischen Praxis generiere ich Wissen, welches Einfluss auf die theoretische Kontextualisierung hat. Umgekehrt führt die Auseinandersetzung mit theoretischen Diskursen zu einer differenzierten Reflektion meiner künstlerischen Arbeiten, die in einem konstruktiven Einfluss auf den Prozess meiner fotografischen Serien resultiert.

Die Künstlerin und Wissenschaftlerin Lockemann erläutert in ihrem Text *Fotografisches Handeln* aus der Perspektive fotografischer Praxis ihre Herangehensweise, welche mit meiner Praxis übereinstimmt:

»Ich begreife Fotografie als Forschungsinstrument. Mit meinen Recherchen erforsche ich Themen und ihre inhaltlichen Zusammenhänge; mit der Kamera untersuche ich visuelle Konstellationen (...). Mit Hilfe meiner Fotografien erkunde ich auch Zusammenhänge zwischen fotografischen Bildern und fototheoretischen Ansätzen«⁷²²

In Lockemanns Arbeiten beginnt fotografisches Handeln bereits mit der Recherche – lange bevor die Kamera ins Spiel kommt. Auch meiner konzeptionellen Herangehensweise liegt zunächst ein Interesse zu Grunde, das zur vertiefenden Beschäftigung mit unterschiedlichen Themen in Form von Recherchen führt.⁷²³ Meinen künstlerischen Arbeiten geht eine Recherche voraus, welche Wissenschaft, Prosa und archivarisches Bildmaterial miteinschließt und in meine künstlerischen Arbeiten hineinwirkt. Philosophische Fragen zum Determinismus⁷²⁴, Theorien über die Handlungsmacht des Unterbewusstseins und Diskurse über den freien Willen⁷²⁵ lassen meine fotografischen Serien im Kern um folgende Fragen zirkulieren: Warum

721 Busch: »Künstlerische Recherche und Poetiken des Wissens« in: Märtens und Böhringer, *Vorsicht Wagnis*, S. 45.

722 Lockemann: »Fotografisches Handeln aus der Perspektive fotografischer Praxis« in: Becker, Vgl. S. 44.

723 Vgl. ebd.

724 Ted Honderich, *Wie frei sind wir?: Das Determinismus-Problem* (Stuttgart: Reclam, 1995); Kristian Kloth, *Bewusstsein und Willensfreiheit – Wolf Singers Determinismus* (München: GRIN Verlag GmbH, 2008); Geert Keil, *Willensfreiheit und Determinismus* (Stuttgart: Reclam, 2009).

725 Christian Geyer, *Hirnforschung und Willensfreiheit: zur Deutung der neuesten Experimente* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013); Uwe an der Heiden und Helmut Schneider, *Hat der Mensch einen freien Willen?: Die Antworten der grossen Philosophen* (Stuttgart: Reclam, 2007).

denken wir, wie wir denken? Warum handeln wir, wie wir handeln? Und wie sind wir zu den Menschen geworden, die wir sind? Meine Arbeiten setzten sich entsprechend mit individuellen Handlungsfähigkeiten auseinander und fragen, welchen Einfluss unsere Herkunft und unsere Familie auf unser Leben haben und wie sich Verluste, geteilte Erinnerungen und vererbte Traumata auf unser Handeln auswirken? Diesen Fragen wird mit zwei unterschiedlichen Themenkomplexen begegnet:

1. Formen des Bleibens

Die Serien *m und p* und *wenn du gehen musst* setzen sich mit meiner Familiengeschichte auseinander und suchen nach verborgenen Mechanismen, welche für biografischen Entwicklungen meiner Familienmitglieder und mich verantwortlich sein können. Besonderes Augenmerk liegt auf der internen Kommunikation und festgefahrenen Handlungsmustern, die im Laufe der Jahre dazu führten, persönlichen Prozessen einzelner Mitglieder handlungsunfähig gegenüber zu stehen.

2. Formen des Verlustes

Die Serie *bath in brilliant green* zeigt in morbider und melancholischer Bildsprache eine poetische Perspektive auf unterschiedliche Formen von Ohnmacht und Verlust. Die Serie ist größtenteils in der Natur entstanden, welche als Ort des Eskapismus, der Sehnsucht und des Aufbruchs gesehen wird. Mittels assoziativer Arrangements von Selbstportraits, Portraits, Landschaften und Stillleben – die oft in Dunkelheit oder nachts entstanden sind – nähern sich diese Fotografien Zuständen des Sich-Verlierens und Wiederfindens sowie der Metapher des Loslassens.

m und p. 2014

116

Die Serie *m und p* basiert auf einem mehrtägigen performativen Experiment, in welchem meine Familienmitglieder aufgefordert waren, sich einander selbst zu fotografieren. Die Fotografien sollen die unterschiedlichen Beziehungen und Ressentiments zwischen den einzelnen Personen beleuchten. Das Haus meiner Großeltern in Bayern dient dabei als Schauplatz.

Diese Versuchsanordnung fragt nach verschiedenen Wechselwirkungen von Geschlecht, Alter und persönlichen Relationen, ohne mit den Ergebnissen, den Betrachter*innen zu deutliche Antworten geben zu wollen. Die atmosphärischen Nuancierungen zwischen den Fotografien erscheinen subtil, ebenso wie die Verbindungen zwischen den Familienmitgliedern: Alle stammen zwar aus der gleichen Familie, stehen aber auf differenzierte Weise miteinander in Kommunikation.

Wie in den Diptychen zu sehen ist, wurden mehrere Portraits mit jeweils derselben Kameraeinstellung aufgenommen. Die Form des Diptychons lädt dazu ein, zwischen zwei ähnlichen Bildern entweder Vergleiche zu ziehen oder Unterschiede zu finden.

Der fotografische Prozess hinter diesen Portraitaufnahmen verlief folgendermaßen: Die analoge Mittelformatkamera wurde von mir in einen Raum im Haus meiner Großeltern aufgestellt – der Bildausschnitt wurde ausgewählt und eingerichtet. Es bestand für jedes Familienmitglied jederzeit die Möglichkeit, die Kamera zu bedienen und sich gegenseitig zu portraituren. Die Handlung des Auslösens wurde von mir intentional abgegeben. Die Aufnahmen der einzelnen Fotografien verliefen nach keiner bestimmten Regel, sondern unterlagen einer offenen Entwicklung – je nachdem welches Familienmitglied zum jeweiligen Zeitpunkt im Haus meiner Großeltern zu Besuch war und die Einladung sich gegenseitig zu portraituren, wahrnehmen wollte.

Das Interesse an dieser Arbeit bestand für mich darin, persönliche Beziehungen oder verborgene Verhaltensstrukturen meiner Familienmitglieder auf den Portraits erscheinen zu lassen – je nachdem, wer hinter und vor der Kamera steht. Dieser Versuch stützt sich auf die Annahme, dass während eines fotografischen Prozesses, eine Art Machtstruktur von Fotograf*in zu Modell auftritt, in welchem der Fotograf entscheidet, wie und wann das Modell abgelichtet wird. Anhand von Posen oder Gesten der Familienmitglieder kann die Frage in den Raum gestellt werden, wie sich Verhaltensweisen vor der Kamera ändern können, je nachdem wer den Auslöser betätigt.

Die Abgabe des Auslöse-Aktes an unterschiedliche Protagonisten ist intentional in den Prozess der Serie mit eingebaut um nicht selbst für den Moment der Bildwerdung verantwortlich zu sein.



Abb.18
Nina Röder. *m und p.*
Motiv Schlafzimmer.
Deutschland, 2014.



Abb. 19
Nina Röder. *m und p.*
oben: Motiv Wohnzimmer.
unten: Motiv Hollywoodschaukel.
Deutschland, 2014.



Abb. 20
 Nina Röder. *m und p*.
 oben: Motiv Esszimmer.
 unten: Motiv Französisches Zimmer.
 Deutschland, 2014.

»Der Moment des Auslösens legt fest. Er bringt die Grundlage dessen hervor, das später als Bild erfahren werden kann. Für die theoretische Erfassung fotografischen Handelns ist dieser Moment, der Moment des Einschreibens, eine Herausforderung.«⁷²⁶

Als einen Moment des Einschreibens von Bedeutungsebenen, habe ich diese Serie als offenen Prozess gesehen – sie diene nicht zur Beurteilung von Beziehungsgeflechten sondern als Sichtbarmachung von Gefügen innerhalb familiärerer Konstellationen.

Die Bewusstwerdung einer Gegenwärtigkeit von aktuellen oder vergangenen persönlichen Beziehungen liegt außerdem in Ansinnen dieser Arbeit. In diesen Fotografien erscheint nach Seel folgender persönlicher Erfahrungswert:

»Im Angesicht der Kunst begegnen wir Gegenständen, die durch ihre unwahrscheinliche Gegenwart die Erfahrung vergangener oder künftiger, erinnerter oder imaginierter Gegenwärtigkeit möglich machen.«⁷²⁷

Einer erinnerten Gegenwärtigkeit werden wir uns in dem Moment bewusst, wenn wir mit der Endlichkeit des Seins oder der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert werden. Mit fast 90 Jahren sind meine Großeltern 2016 innerhalb eines Jahres gestorben. Das Haus in welchem diese Serie entstanden ist, wurde verkauft – die fotografierten Räume existieren nicht mehr. Die erinnerte Gegenwärtigkeit, ist nicht nur persönlich von großem Stellenwert, brachte die Fotografie doch seit Anbeginn ihrer Erfindung eine Vielfalt an Bildstrategien und Auseinandersetzungen hervor, den Tod zu bannen, ihn abzuwehren oder ihn auszuhalten.

Anhand des Diptychons mit dem Titel *Schlafzimmer* ist zu sehen, wie sich die Pose meiner Mutter vor der Kamera verändert: In dem Moment, als sie neben ihrem Vater auf dem Bett sitzt und ihre Mutter an der Kamera steht, erscheint ihre Körperhaltung in sich zusammengesunken – wohingegen sie eine aufrechtere Haltung hat, wenn sie alleine auf dem Bett sitzt.

726 Bettina Lockemann: »Fotografisches Handeln aus der Perspektive fotografischer Praxis« in: Becker u. a., S.46.

727 Martin Seel: »Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen« in: Gert Mattenklott, Hrsg., *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. (Hamburg: Meiner, 2004), S. 78.



Abb. 21
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
Motiv Mum in bed.
Deutschland, 2017.



Abb. 22
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
Motiv Glasses.
Deutschland, 2017.



Abb. 23
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
Motiv Magic.
Deutschland, 2017.



Abb. 24
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
Motiv Mum being hysteric.
Deutschland, 2017.



Abb. 25
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
oben: Motiv Tablecloth &
Laura in the kitchen.
unten: Motiv Grandma's bra &
Grandma's fur.
Deutschland, 2017.



Abb. 26

Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
oben: Motiv Grandma's maries & Grand-
ma's teeth.

unten: Motiv Bathroom monster &
Grandma's breast.
Deutschland, 2017.



Abb. 27
Nina Röder. *wenn du gehen musst.*
oben: Motiv Mum in the kitchen.
unten: Motiv Combs.
Deutschland, 2017.

Im ehemaligen Böhmen aufgewachsen, wurden meine Großeltern Franz und Theresia Protschka kurz nach Ende des 2. Weltkrieges mit ihren Familien aus dem so genannten Sudetenland vertrieben. Aufgrund dieser Erlebnisse und der Verluste, war es Beiden daraufhin fast unmöglich, in ihrem neu aufgebauten Leben in Bayern sich aktiv von alten und nicht mehr gebrauchten Gegenständen zu trennen: Das Symptom der Kriegsgeneration, in naher Zukunft wieder alles verlieren zu können, saß zu tief – weshalb man in Allem wertvolle oder nützliche Gegenstände sah. Ihr Haus im fränkischen Windsbach, in welchem sie nach ihrer Flucht über ein halbes Jahrhundert lebten, fungierte für die ganze Familie als Mittelpunkt. Etliche Tragödien und Komödien haben sich in diesem Haus abgespielt – und stehen vermutlich sinnbildlich für viele Familiengeschichten, die sich so oder so ähnlich in der BRD abgespielt haben.

Grieving through the Absurd

Nach dem Tod meiner Großeltern haben meine Mutter, meine Cousine und ich das Haus Ende des Jahres 2017 ausgeräumt, bevor es verkauft wurde. Diese Serie entstand während des Prozesses, Gegenstände nach Erinnerungswert zu sortieren und zu entscheiden, ob man sie behält oder spendet oder wegwirft – und damit loslässt. Auf den Fotografien sind meine Familienmitglieder zu sehen, wie sie in einem performativen Umgang mit den angesammelten Gegenständen in dem Haus meiner Großeltern stehen.

»As taxing as this was, one way for us to not be too sad about losing the house – and all the associated memories – was to do absurd things in the photographs. By performing and acting for the camera, we found a way to deal with our loss and express our grief.«⁷²⁸

Diese Arbeit untersucht nicht nur die ästhetische Pluralität von gesammelten Objekten meiner Großeltern, sondern zeigt mit dem Stilmittel der Absurdität eine mögliche Weise, mit Verlust, Trauer und Erinnerung umzugehen. Die Thematik des **Loslassens** bezieht sich in dieser Serie also nicht nur auf Menschen, die man verloren hat, sondern auch das **Loslassen** von Erinnerungsräumen, Gegenständen und Atmosphären, die meine Familie über Jahrzehnte hinweg begleitet hat. Ist die Erinnerung eine per se mit dem medien-spezifischen Wesen der Fotografie verbunden, so existiert nach Boehm seit jeher eine mythologische Verbindung von Erinnerung und künstlerischem Schaffen.

Die poetische fotografische Serie *bath in brilliant green* ist die umfangreichste Arbeit, die im Rahmen dieser Ph.D.-Arbeit entstanden ist. Sie setzt sich mit unterschiedlichen Aspekten des Unheimlichen, Unbewussten, absurden biologischen Phänomenen, dem Tod und einer ambivalenten Wahrnehmung des Körpers auseinander. Die Fotografien verhandeln unterschiedliche Aspekte psychischer Zustände wie Einsamkeit, Trauer und Formen des Loslassens.

Die Fotografien dieser Serie sind während fünf Artist-in-Residence-Aufenthalten in Irland, Island, Spanien, Italien und Frankreich entstanden. Anhand von performativen Interaktionen mit absurden biologischen Strukturen und Formen gebe ich Metaphern des Verlierens und Verlassens in einer morbiden Stilistik wieder. So sind die Bilder ein Ausdruck, des Sich-Selbst-Verlierens, des Loslassens und Wiederfindens.

Geschichten und Handlungen sollen in meinen Fotografien nur angedeutet aber bewusst nicht vollkommen lesbar sein. Diese Unbestimmtheit und Offenheit soll eine Poesie und einen Eskapismus widerspiegeln, der in ambigen Geisteszuständen und Stimmungen »stets spürbar, aber nie greifbar ist.«⁷²⁹ Die gezeigten Personen verschwimmen in ihrer Identität und ihrer geschlechtlichen Zuordnung – sie sind oft als verdinglichte oder skulpturale Figuren zu sehen, bei welchen oft unklar bleibt, ob sie in der Natur verschwinden, in sie verfrachtet oder von ihr vereinnahmt werden. Die Figuren sind häufig an Formen des Wassers gebunden, in welchen das Dunkle, Morbide und Unheimliche gesehen wird.⁷³⁰

Im Werk *Surrealistische Texte, Briefe*⁷³¹ – welches als gedanklicher Unterbau der Fotoserie *bath in brilliant green* zu sehen ist – setzt sich Artaud nicht nur mit der Entwicklung der surrealistischen Strömung auseinander. Er gibt darüber hinaus Einblicke in seine an ihm diagnostizierte psychische Krankheit und seine Wahrnehmung des Todes:

»Ich fühle den Tod über mir wie einen Sturzbach, wie das sofortige Aufprallen eines Blitzes, dessen Ladung ich mir nicht vorstellen kann. Ich empfinde den Tod als etwas, das voller Genüsse und kreisender Labyrinth ist. Meine Träume sind vor allem Likör, eine Art ekliges Wasser, in dem ich untertauche, und das mit blutigem Glimmer dahinfließt.«⁷³²

729 Vgl. Sarah Frost. Ausstellungstext zur Gruppenausstellung Foris. Galerie Burster. 2014. Zugriffen 10. Februar 2018. www.galerieburster.de.

730 Vgl. ebd.

731 Antonin Artaud, *Surrealistische Texte, Briefe*, Batterien. (München: Matthes und Seitz, 1996).

732 Artaud. *Surrealistische Texte, Briefe*, S. 32.

728 Nina Röder | LensCulture, »Grieving Through the Absurd – Photographs and text by Nina Röder«, LensCulture, zugriffen 21. Juni 2018, <https://www.lensculture.com/articles/nina-roder-grieving-through-the-absurd>.

Ausgehend von diesem Zitat finden sich in dieser Serie unterschiedliche Manifestationen und Aggregatzustände von Wasser, wie Gletscherspalten, Nebel, Tümpel, oder Bäche.

Artaud prägte den Terminus des *Theaters der Grausamkeit*, welcher in seiner Loslösung der Einheiten von Sprache, Text und Bewegung als gedanklicher Vorreiter der Performance Art gesehen werden kann. Das Theater war für Artaud kein Ort der Mimesis – sondern eine eigene Wirklichkeit für sich. Meine Fotografie *Artauds Tod* aus dem Jahr 2012 ist eine Hommage an die Umstände seines Todes: Man fand ihn sitzend in seinem Bett mit einem Schuh in der Hand.

Elemente einer Bildsprache

Die Serie *bath in brilliant green* setzt sich aus wiederkehrenden Bildelementen, wie natürlichen Formen und Strukturen, sowie Pflanzen- und Körperteilen zusammen: Zu sehen sind Handlungsakte von Händen, Objekte in Mündern, Körper im Wasser, tote Tiere, Teile von Pflanzen wie Algen, Palmen oder Disteln; sowie Spalten oder Risse in Gletschern oder Steinen.

Pflanzliche Fraktale werden in meinen Arbeiten mit unterschiedlichen Konnotationen belegt: Algen (als das verdinglicht Eklige) werden zu dekorativen Attributen, in weiblichen Palmenstauden wird eine Vervielfachung von Sehorganen gesehen und die Form der Distel erscheint als Objekt des Schmerzes. In dem Essay *Why artists are obsessed with plants* wird auf den aktuellen Trend der Verwendung von Pflanzen in der zeitgenössischen Kunst verwiesen und geschlussfolgert, dass Pflanzen in der Kunstgeschichte seit jeher unterschiedlichen Konnotationen unterlegen waren.

»But as history has proven, the power of references to plants in art is that they defy simple categorisation – and in doing so they help us question the changing nature of human culture.«⁷³³

Neben dieser Annahme, die Künstlern ermöglicht, Pflanzen mit neuen Bedeutungen zu besetzen, zeichnet sich ein anhaltendes Bestreben in unterschiedlichen Forschungsdisziplinen ab, die Kommunikation und Sensibilität von Pflanzen entschlüsseln zu wollen.

Technik

Eine Form des Unvorhergesehenen oder des Loslassens im Aufnahmeprozess liegt in der analogen Technik der Mittelformatkamera. Diese bedingt, dass das Bild nach der Aufnahme nicht sofort kontrollierbar ist, sondern erst einige Zeit später am Bildschirm gesehen und ausgewertet werden kann. Der Entzug des sofortigen Kontrollierens ist ein intendierter Aspekt, der eine gegenwärtige Fokussierung auf die zu fotografierende Situation, eine Entschleunigung sowie eine Limitation aufgrund der Bildanzahl des Negativfilmes aufweist. Die Arbeit mit analogem Negativmaterial bedeutet außerdem, dass der Prozess von der Aufnahme bis zur finalen Fotografie, einen vergleichsweise längeren Bearbeitungszeitraum als in der digitalen Fotografie beansprucht: Das Entwickeln und Scannen des Negativmaterials, das Sichten, Auswerten und Selektieren, die Bildbearbeitung – dies sind Arbeitsschritte, die eine wesentlich längere Auseinandersetzung und Reflektion mit dem Einzelbild in der analogen Fotografie mit sich bringen.

Prozessbeschreibung

Die Arbeit *bath in brilliant green*, welche den Hauptbestandteil des künstlerischen Teils dieser Ph.D.-Arbeit ausmacht, entstand größtenteils während Artist-in-Residence-Aufenthalten. Diese unterschiedlich-strukturierten und organisierten Programme ermöglichten es, konzentriert und intensiv an den fotografischen Konzepten und der theoretischen Reflektion meiner Herangehensweise zu arbeiten.

Ein Aspekt des Lassens besteht zunächst in einer zieloffenen Erkundung der jeweiligen Umgebung, in die ich als Flaneurin eintauche. Auf mehrstündigen Wanderungen ereignen sich unvorhergesehene Situationen und witterungsbedingte Konstellationen, auf die entweder sofort mit einer performativen Intervention reagiert oder mit einem Konzept zurückkehrt wird.

Im Folgenden werden exemplarisch ausgewählte Fotografien erläutert, die während der unterschiedlichen Aufenthalte entstanden sind. Im beiliegenden Fotobuch *bath in brilliant green*, das als künstlerischer Teil dieser Arbeit zu sehen ist, sind alle Fotografien dieser Serie mit ihren örtlichen und zeitlichen Zuordnungen zu finden.

Die Arbeit an der Serie *bath in brilliant green* beginnt kurz nach dem Tod meines Vaters im Winter 2013. Theorien des Unbewussten, Aspekte des Unheimlichen, Kierkegaards Auffassung von Angst – die er als Bedingung der Möglichkeit von Freiheit sieht – und Jean-Martin Charcots in Auftrag gegebene Portraits von Hysterikerinnen stehen im Fokus der Auseinandersetzung. Die Suche nach Metaphern des Todes, der Verwesung und des Dunklen zeichnen diese Zeit aus.

Tote Tiere. Scheinbar friedlich nebeneinander schlafend, liegen das Rehkitz und der junge Fuchs in einem Wald nahe Kilkenny. Offensichtliche Todesursachen, Blut oder Einschusswunden, sind nicht zu erkennen. Bei einer ersten Erkundung der Gegend treffe ich zufällig auf diese Konstellation, die sich durch ihre unvorhergesehenen Affizierung⁷³⁴ auf die Tendenz der nachfolgenden Zeit auswirkt: Das Finden von emergenten Situationen wird zum strategischen Vorgehen.

Fuchskäfig. Dieser Käfig ist vor allem für Füchse und Marder vorgesehen – oder wird auch als Lebendfalle eingesetzt. Vereinzelte Knochen im Käfig werden eins mit dem Waldboden und sind fast nicht mehr erkennbar – sind Spuren der Verwesung und der Gefangenschaft. Nicht im Wald versteckt, sondern bühnenhaft auf einer Lichtung im Wald inszeniert, erscheint der Käfig wie eine Zurschaustellung des Todes.

Schädelstein. Der Nachbar des Käfigs auf derselben Lichtung ist ein Stein in Form eines Schädels. Da sich die geologische Beschaffenheit Irlands kaum durch Berglandschaften auszeichnet, stellt dieser weiße Findling eine Besonderheit dar. Aufgrund der Form des Nadelfalls, wirkt dieser Stein wie ein tierischer Schädel und spiegelt das Phänomen der Pareidolie⁷³⁵ – das vermeintliche Erkennen menschlicher oder tierischer Züge in nicht lebendigen Objekten – wider.

Abb. 29
Nina Röder. *Schädelstein*.
Irland, 2014.

Abb. 30
Nina Röder. *Fuchskäfig*.
Irland, 2014.

734 Vgl. Busch, Draxler, *Theorien der Passivität*.

735 Als Pareidolie versteht man das Phänomen, in völlig abstrakten Dingen und Mustern vermeintliche Gesichter und vertraute Wesen oder Gegenstände erkennen zu können, wobei das bekannteste Beispiel dafür die Wolken-Bilder darstellen. Die Pareidolie ist eine Variante der Clustering-Illusion, die die menschliche Tendenz beschreibt, zufälligen Mustern, die in ausreichend großen Datenmengen zwangsläufig vorkommen, Bedeutungen und Sinn zuzuschreiben. Im Gegensatz zu Illusionen sind Pareidolien nicht von Affekt getragen und verschwinden bei intensiver Aufmerksamkeit eher nicht. Werner Stangl: »Definition Pareidolie. Lexikon für Psychologie und Pädagogik.«, Zugriffen 4. September 2019, <https://lexikon.stangl.eu/17295/pareidolie/>.



Der Norden Islands mit Blick Richtung Grönland hinterlässt das Gefühl, am Ende der Welt zu sein. Der Begriff der Brutalität findet sich zu dieser Zeit häufig in meinen Aufzeichnungen. Brutal wird in diesem Zusammenhang im Sinne des Textes *Das Theater und sein Double*⁷³⁶ von Antonin Artaud verwendet, der den Begriff brutal nicht mit dem Zeigen von Blut oder Gewalt gleichsetzt, sondern in ihm einen körperlichen Ausdruck, der Erschütterung und Ohnmacht sieht.

So hinterlässt auch die raue, karge und oft morbide Ästhetik der isländischen Natur in ihrer gewaltigen Erscheinung ein ohnmächtiges Gefühl. Die Auseinandersetzung mit diskreten, verborgenen und undurchschaubaren Mechanismen menschlichen Zusammenlebens steht im Fokus meiner inhaltlichen Auseinandersetzung. Die Atmosphäre der Portraitaufnahmen besteht darin, ein Oszillieren zwischen Isolation und Absorption widerzuspiegeln. Die Darstellung meines Körpers als identitäts- und geschlechtslose Figur, fungiert als Projektionsfläche für ein existentielles Suchen.

bachritze. In der Gleichheit zweier Formen liegt die Ambivalenz dieses Selbstportraits: Der tiefe Bachlauf absorbiert den Körper in einer anschmiegenden Pose – obwohl die Dunkelheit und Kälte dieses Orte eine abweisendere Konnotation mit sich bringen. Der Aspekt des Lassens ist in dieser Fotografie als eine Vereinnahmung durch die Natur zu sehen. Natürliche Abgründe, Gletscherspalten oder wabernde Schwefelfelder erscheinen in dieser Serie als poetische und assoziative Sinnbilder.

the valley. Eine Affinität zu runden, dunklen Wasserlöchern, die nicht preisgeben, was sich unter der spiegelnden Oberfläche befindet oder das Unwissen über die Tiefe des Wasserstandes, kommt in dieser Fotografie zum Vorschein. Darüber hinaus zeigt es eine ephemere Naturkonstellation, die für Island charakteristisch ist.



Abb. 31
Nina Röder. *bachritze*.
Island, 2014.

Abb. 32
Nina Röder. *the valley*.
Island, 2014.

736 Vgl. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, (München: Matthes & Seitz Berlin, 2008).



Abb. 33
Nina Röder, *cosy under here*.
Spanien, 2015.



Abb. 34
Nina Röder, *backroom*.
Spanien, 2015.

»My interest is to express the pictures in my mind and how they are related to the subconscious and the poetic«.
(Augustin Rebetez)

Der Aspekt des Verborgenen unter einer undurchsichtigen Oberfläche ist dafür verantwortlich, das Schwimmen in Algen als unheimlich oder bedrohlich wahrzunehmen. Man vermutet zwischen einer Algenansammlung im Wasser etwas unbestimmt Gefährliches, Ekliges. Ähnliches evoziert die Nacht: In ihrer Dunkelheit, welche allgemeinhin Gefühle des Unbehagens, der Angst oder der Einsamkeit auslöst, können andere Gesetze der Wahrnehmung und des Verhaltens auftauchen. Der Aufenthalt in der Dunkelheit der Natur – als ein Aspekt des Lassens – bringt in ihrem Unbehagen eine Kontrollabgabe an unvorhergesehene oder unsichtbare Begebenheiten in der Nacht mit sich.

Das Selbstportrait *cosy under here* zeigt in seiner Ambivalenz, die sich auf Grund der Pose unter der Palmenstaude ergibt, einen körperlichen Ausdruck zwischen Bedrohung oder Vereinnahmung. In der Ästhetik des harten Blitzes liegt die Funktion, diese performative Aktion nachts am Strand auf eine entlarvende Weise sichtbar machen zu können.

Eine ähnliche Oszillation zwischen Schmerz und Gefallen findet sich im Bild *backroom*. Der Rückenausschnitt eines androgyn-dargestellten Körpers in Kombination mit den spitzen Ästen des mit schwarzem Tape befestigten Artefaktes der Natur, kann sowohl als qualvolle oder auch als tragende Pose gelesen werden. Auch im Selbstportrait *Algenportrait* kommen Pflanzenteile in einer getragenen Weise zum Vorschein: Die grünen langen Algen fungieren als eine Art Perücke. Die Geste der Hand suggeriert, als ob mit dem Abnehmen der neu gewonnenen Haare eine abstrakte Verunklarung losgelassen werden möchte.

Die ländliche Abgeschiedenheit zwischen toskanischen Hügeln birgt Einsamkeit und Isolation und kulminiert im Selbstportrait *bath in brilliant green*, welches einen mehrdeutigen Zustand zwischen Abtauchen, Verschwinden und Nicht-mehr-sichtbar-sein-wollen zum Vorschein bringt. Im Stil der Day-for-Night Fotografie, auch *amerikanische Nacht* genannt, wird der Tag durch den harten Blitz und die Unterbelichtung zur Nacht. Das Selbstportrait entstand im Moment des Loslassens an eine körperliche Beherrschung während des Fallens in einen Fluss.

Im Selbstportrait *Umarmung* wird der nächtliche zaghafte Versuch gezeigt, eine verblühte Distel zu umarmen. Dieser Akt zeigt eine vorsichtige Handlung, wohlweisend, dass der Ausdruck der Zuneigung zu diesem Objekt, mit dem eigenen Zufügen und Zulassen von Schmerzen verbunden sein wird.

Château de la Napule. Frankreich, 2017

»What we need is works of art that are strong, straight, precise and forever beyond understanding. Logic is always wrong«.⁷³⁷

Die spezielle und absurde Atmosphäre des Aufenthalts im Mittelalterschloss der Familie Clews ist kaum zu ignorieren. Der Begriff der Absurdität wird dabei in Anlehnung an Samuel Beckett und Albert Camus verwendet. Er steht für eine Form der Fehl-Kommunikation, des kommunikativen Leerlaufs und dem Auftauchen von außergewöhnlichen Phänomenen, die scheinbar jeder Sinnhaftigkeit entbehren.

Die Skulpturen von Henry Clews, insbesondere *The Thinker* (eine männliche Gestalt ohne Geschlechtsteil – dafür mit Totenschädel zwischen den Beinen) und der im Garten des Schlosses aufbewahrten Särge des Ehepaares Clews, sprechen für sich.

Eine visuelle Ähnlichkeit wird in den unabhängig voneinander entstandenen Fotografien *me and him* gefunden: Die drapierte Pose des Oktopuskadavers gleicht der des androgynen, im wassertreibenden Körper. Das Finden dieses toten Tieres führte zur Erkenntnis, dass Kraken obschon ihres hochentwickelten Nervensystems, ihre erlernten Fähigkeiten und Erinnerungen nicht an nachfolgende Generationen weitergeben. Das Treiben-Lassen im Wasser, als Abgabe an eine Körperbeherrschung, taucht innerhalb der Serie als wiederkehrendes Motiv auf.

Das Selbstportrait mit dem Titel *Lassen* – aufgenommen im Turmzimmer des Schlosses – visualisiert den Begriff des Lassens auf eindeutige Weise. In einem wiederholten, performativen Akt wurde ein Stein von der oberen Hand fallen gelassen und in der unteren Hand aufgefangen. Ziel der Handlung war die fotografische Darstellung eines schwebenden Steins.

737 Anna-Catharina Gebbers u. a., Julian Rosefeldt. *Manifesto* (London: König, 2017). S. 33.



Abb. 35
Nina Röder. *Umarmung*.
Italien, 2016.

Abb. 36
Nina Röder. *bath in brilliant green*.
Italien, 2016.

Abb. 37
Nina Röder. *him*.
Frankreich, 2017.

Abb. 38
Nina Röder. *her*.
Frankreich, 2017.

Ausstellungsansichten

Die Fotografien meines Projektes *bath in brilliant green* sind im Ausstellungskontext als spezifische Wandinstallationen konzipiert. Die assoziative Poetik dieser Arbeiten sieht eine Hängung vor, die einer non-linearen Narration folgt und in welcher die unterschiedlichen Größen und Höhen der Bilder, beim Betrachten ein Mäandern und Zirkulieren des Blickes verursachen sollen.

Die Form der räumlichen Inszenierung im Ausstellungskontext ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Serie: Die Hängung mit unterschiedlichen Höhen und Größen stellt eine eigene Sprache dar, in welcher die Fotografien auf offene, assoziative oder auch gegensätzliche Weise miteinander kommunizieren. Die Installationen werden spezifisch an die jeweiligen Räumlichkeiten der Ausstellungsorte angepasst und konzipiert. Jede Ausstellungsin- stallation stellt somit ein Unikat dar, wodurch aufgrund von neuen Kombinationen je nach Ausstellungsort, neue Plots und Bedeutungen zwischen den Fotografien erzählt werden können.

Besondere Rolle spielen vor allem die Sichtachsen der Portraits und die Frage, wer in das Geschehen hineinblickt oder wer aus der Geschichte oder dem Raum hinausschaut.

Abb. 39

Nina Röder. *Bauhaus Frauen*.
Kunsthalle Erfurt.
Deutschland, 2019.

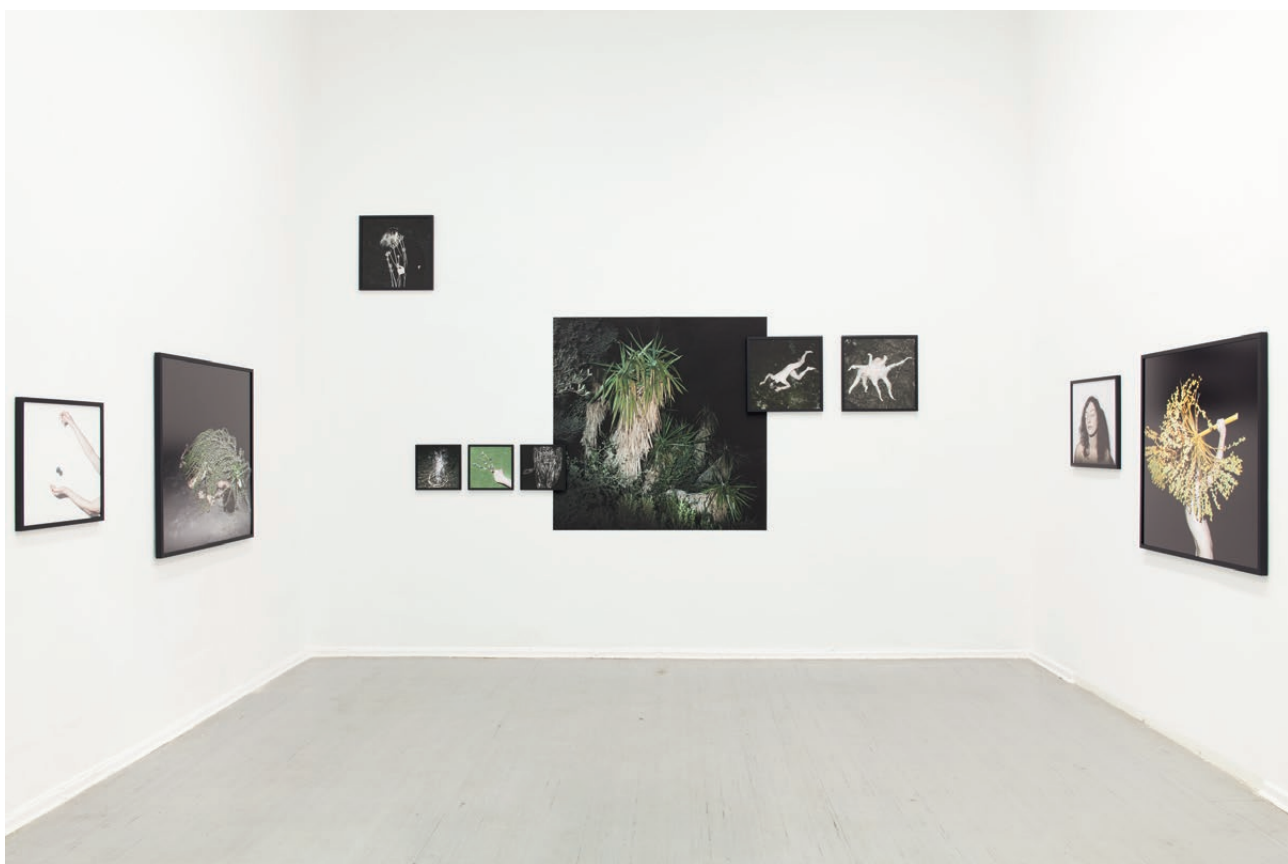
Abb. 40

Nina Röder. *Focus Bauhaus*.
Kunstquartier Bethanien.
Deutschland, 2014.

Abb. 41

Nina Röder. *Give & Take*.
Kunstquartier Bethanien.
Deutschland, 2017.





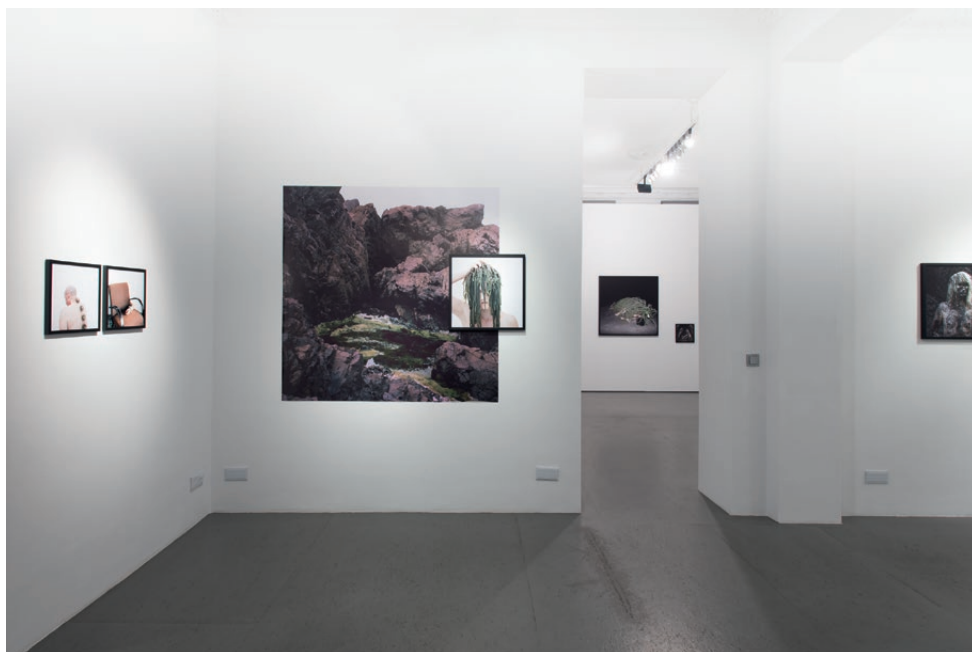




Abb. 42
Nina Röder. *bath in brilliant green*.
Galerie Burster Berlin.
Deutschland, 2016.

Das Thema Lassen und die Zirkulation um die Begriffe Loslassen, Verlassen, Fallen-Lassen taucht in meinen fotografischen Arbeiten auf drei Arten auf:

1. Die inhaltliche Ebene

Unterschiedliche Formen des Lassens und Loslassens finden sich in folgenden Thematiken wieder: Innerhalb der Serien über meine Familie spielt der Verlust von Menschen und der Verlust von Orten, die mit Erinnerungen behaftet sind, eine wichtige Rolle. Nach Aleida Assmann steht der Verlust unweigerlich mit dem melancholischen Akt des Erinnerns in Verbindung – die unaufhebbare Distanz zur Vergangenheit ist immer nur über Annäherungen herzustellen.⁷³⁸

Loslassen im Verlust

2. Der (bewusst herbeigeführte) Verlust des Selbst und der emotionale Verlust von Menschen aufgrund von Trennung taucht in den poetischen Arbeiten der Serie *bath in brilliant green* auf. Der Verlust – als ohnmächtige Erfahrung in Form des Gehen-Lassens und Zulassens einer Handlungsunfähigkeit – zieht sich unterschiedlichen Ebenen durch meine Arbeiten. Da sterbende Menschen kurz vor ihrem Tod durch einen geöffneten Mund atmen, finden sich in meinen Arbeiten häufig Motive, welche Objekte in geöffneten Mündern zeigen.

In der Serie *Wenn du gehen musst willst du doch auch bleiben* wird eine Form des Abschiedes und Loslassens von Gegenständen und Erinnerungsorten gezeigt. Zugleich ist diese Serie eine fotografische Archivierung und bildliche Konservierung eines Ortes, dessen räumliche Ästhetik so nicht mehr existiert und der nicht wieder betreten werden kann.

Die Ebene des Selbst

Die performativen Interaktionen im Naturraum basieren auf einem Geschehen-Lassen und Ein-Lassen von Umständen und Situationen. In den Selbstportraits wird eine Vereinnahmung durch Objekte zugelassen. Außerdem tauchen das Fallen-Lassen, Hängen-Lassen, ein ohnmächtiges Unter-Lassen, das passive Liegen-Bleiben oder das Zu-Lassen des Schmerzes in den Fotografien auf.

Körper im Wasser

Das Treiben-Lassen im Wasser, das Umspült-werden von Wasser und das Eintauchen-ins-Wasser stellen zentrale, wiederkehrende Motive dar, in welchen eine bewusste Absage an eine körperliche Beherrschung geschieht.

Hände in Handlungsakt

Der Begriff des Loslassens impliziert einen Handlungsakt, der sich in Form von Aufnahmen mit Händen zeigt. In Abgrenzung zum kunsthistorisch-aufgeladenen Schöpfermo-

tiv oder Symbol des Künstlergenies – zeigen die Hände in meinen Arbeiten eine Interaktion mit toten oder nicht-lebendigen Objekten. Sie sind meist Teil einer Aktion wie auf den Fotografien *Lassen*, *Asthand* oder *Algenhand*.

Die technische Ebene

Der analoge Prozess meiner Arbeiten bedingt ein Loslassen an den technischen Apparat durch den Entzug der sofortigen Bildkontrolle. In den Selbstportraits übernimmt ein pneumatischer Drahtauslöser die Betätigung des Auslösers an der Kamera. Die exakte Kontrolle des Bildaufbaus in Bezug auf die Körperbewegung im Bildraum spielt eine untergeordnete Rolle. Der Bildausschnitt wird zwar festgelegt, die Bildwerdung des performativen Handlungsaktes kann erst nach der Entwicklung ausgewertet werden.

Von einer digitalen Ästhetik nehmen ich in meinen Arbeiten Abstand und zeige bewusst Fehler im analogen Negativmaterial wie beispielsweise in dem Bild *Rückentritt*, welches einen Riss im Negativmaterial am oberen Bildrand aufweist.

Die Frage, die sich hier stellt, ist: »Erblickt man die Fotografie einer zerrissenen Abbildung oder eine zerrissene Fotografie? Der Blick oszilliert zwischen dem fotografischen Abbild einer Zerstörung und der Medialität der fotografischen Aufnahme selbst.«⁷³⁹

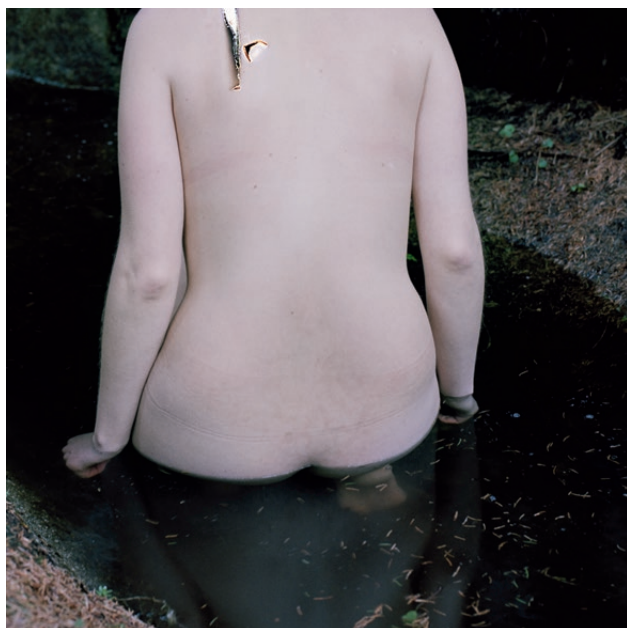
738 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 5., durchgesehene (München: C. H. Beck, 2011).

739 Geimer, *Bilder aus Versehen*, 2010, S. 12.

Abb. 43
Nina Röder. *Rückenriss*.
Deutschland, 2012.

Abb. 44
Nina Röder. *Algenhand*.
USA, 2012.

Abb. 45
Nina Röder. *Asthand*.
USA, 2012.



- Aden, Maike. In search of Bas Jan Ader. Berlin: Logos, 2013.
- Ader, Bas Jan und Christopher Müller. Bas Jan Ader: Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967–1975. Köln: König, 2000.
- Alfred Erhardt Stiftung, Hrsg. Vom Verschwinden und Erscheinen. Über das Ephemere in der Fotografie. Brochüre anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Alfred Erhardt Stiftung. Berlin, 2018.
- Amelunxen, Hubertus von. Sprung in die Zeit: Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Berlinische Galerie, 1992.
- Andriesse, Paul. Bas Jan Ader: Kunstenaar. Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 1988.
- Artaud, Antonin. Surrealistische Texte, Briefe. Hrsg. von Bernd Mattheus. München: Matthes und Seitz, 1996.
- Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double. Hrsg. von Bernd Mattheus, München: Matthes & Seitz Berlin, 2008.
- Arnheim, Rudolf. Die Seele in der Silberschicht: medientheoretische Texte: Photographie – Film – Rundfunk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Assmann, Aleida. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck, 2011.
- Austin, John Langshaw. Philosophical Papers. Oxford University Press, 1979.
- Austin, John Langshaw. How to Do Things with Words: Second Edition. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.
- Austin, John Langshaw. Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Baker, Simon und Fiontan Moran. Performing for the Camera. New York: Tate Publishing, 2016.
- Barthes, Roland. Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Bazon Brock. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Zeit Kunstverlag. München, 1988.
- Bechtloff, Dieter. Kunstforum International. Band 152. Oktober – Dezember 2000: Kunst ohne Werk. Eigenverlag, 2000.
- Becker, Ilka, und Bettina Lockemann, Astrid Köhler, Ann Kristin Krahn, Linda Sandrock. Fotografisches Handeln. Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016.
- Beckett, Samuel. Worstward Ho. New York: Grove Press, 1984.
- Belliger, Andréa und David J. Krieger. ANThology: ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006.
- Belting, Hans. Faces: eine Geschichte des Gesichts. München: Beck, 2013.
- Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Berger, John. Der Augenblick der Fotografie. London: Penguin Books, 2013.
- Blume, Bernhard Johannes. Hellsehen als Schwarzsehen. München: Akademie der Bildenden Künste, 1986.
- Blume, Anna und Bernhard. Natürlich. Quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag. Edition Dany Keller Galerie. München, 1987.
- Blume, Eugen und Bernd Lindner, Hrsg. Klopfezeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland – Begleitbuch zur Doppelausstellung Mauersprünge und Wahnzimmer. Leipzig: Faber und Faber, 2002.
- Blunck, Lars. Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Bielefeld: transcript, 2010.
- Böhme, Hartmut. Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek: Rowohlt, 2006.
- Brandl-Risi, Bettina. Hold it!: zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- Breuer, Gerda und Elina Knorpp. Gespiegeltes Ich: Fotografische Selbstbildnisse von Frauen in den 1920er-Jahren. Berlin: Nicolai, 2014.
- Bruno Latour. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt am Main, 2007.
- Bubner, Rüdiger und Konrad Cramer, Reiner Wiehl, Hrsg. Neue Hefte für Philosophie. Bd. 26. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.
- Busch, Bernd. Belichtete Welt: Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 1995.
- Busch, Kathrin und Helmut Draxler. Theorien der Passivität. München (u.a.): Fink, 2013.
- Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Butler, Judith. Bodies that matter: on the discursive limits of »sex«. New York (u.a.): Routledge, 1993.
- Christopher Lasch. Das Zeitalter des Narzissmus. München: Bertelsmann Verlag, 1995.
- Daalder, Rene. Here Is Always Somewhere Else. Film. 78 min. 2007.
- d'Agata, Antoine. Antibodies. München: Prestel, 2014.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, 1993.
- Deppner, Martin Roman und Oliver Böberg. Fotografie im Diskurs performativer Kulturen: Heidelberg: Kehrer, 2009.
- Derleth, Günter und Christoph Schaden, Matthias Murko. Ein Gramm Licht: alte Verfahren in jungen fotografischen Bildern, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg. Petersberg: Imhof, 2014.
- Derrida, Jacques. Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen. Hrsg. von Michael Wetzel. München: Verlag Wilhelm Fink, 2007.
- Detering, Heinrich und Jürgen Fohrmann, Hrsg. Rhetorik: Figuration Und Performanz. Germanistische Symposien. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München: Fink, 1997.
- Eiblmayr, Silvia. Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 1993.
- Elkins, James. Photography Theory. New York: Routledge, 2017.
- Famighetti, Michael. Aperture 221: Performance. New York: Aperture, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika und Kristiane Haselmann, Hrsg. Performing the future: die Zukunft der Performativitätsforschung. München: Fink, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. Performativität: eine Einführung. Bielefeld: transcript, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika und Doris Kolesch und Matthias Warstat. Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. Ausgabe. Stuttgart: J. B. Metzler, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika und Isabel Pflug. Inszenierung von Authentizität. 2. Ausgabe. Tübingen: Francke, 2007.
- Freedberg, David. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Friedrich Nietzsche. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. 2. Ausgabe. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1988.
- Fogle, Douglas. The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
- Früchtli, Josef und Maria Moog-Grünwald, Hrsg. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 57/1. Hamburg: Felix Meiner, 2012.
- Gebske, Jennifer. Performativität zwischen Zitation und Ereignis. Vergleich der Performativitätsbegriffe von Judith Butler und Erika Fischer-Lichte. Magisterarbeit an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2009.
- Geimer, Peter. Bilder aus Versehen: eine Geschichte fotografischer Erscheinungen. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Geimer, Peter, Hrsg. Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Geimer, Peter. Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius, 2009.
- Gerling, Winfried, und Fabian Goppelsröder. Was der Fall ist ... Prekäre Choreografien. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017.
- Geyer, Christian. Hirnforschung und Willensfreiheit: zur Deutung der neuesten Experimente. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- Graeve Ingelmann, Inka und Gabriele Betancourt Nuñez, Hrsg. Female Trouble: die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
- Green, David. Where is the Photograph? Brighton: Photoworks, 2003.
- Gronau, Barbara, und Alice Lagaay. Performanzen des Nichttuns. Wien: Passagen-Verlag, 2008.
- Günzel, Stephan. Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Phänomenologie des Geistes. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Heiden, Uwe an der und Helmut Schneider. Hat der Mensch einen freien Willen?: Die Antworten der grossen Philosophen. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Hemmingway, Emma. Into the Newsroom: Exploring the Digital Production of Regional Television News. London: Routledge, 2007.
- Honickel, Thomas und Christina Brecht-Benze, Dora Heinze. Das Selbstporträt in der Kunst. Dokumentation. Arte. Deutschland, 60 min. 2011.
- Holschbach, Susanne. Vom Ausdruck zur Pose: Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 2006.
- Honderich, Ted. Wie frei sind wir?: Das Determinismus-Problem. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Honnef, Klaus. Bernhard Johannes Blume: S-W-Fotoarbeiten 1970–1984, Köln (u.a.): Rheinland-Verlag, 1989.
- Horster, Detlef, Hrsg. Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Klassiker auslegen. Berlin: Akademischer Verlag, 2013.

- Huber, Jörg, und Philipp Stoellger. Gestalten der Kontingenz: Ein Bilderbuch. Zürich (u.a.): Springer, 2008.
- Janecke, Christian. Performance und Bild – Performance als Bild. Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004.
- Keil, Geert. Willensfreiheit und Determinismus. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Kemp, Wolfgang und Hubertus von Amelunxen. Theorie der Fotografie I-IV, 1839–1995. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Kierkegaard, Sören. Der Begriff Angst. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Kittlmann, Marion. Heils-Wahn und Zeit-Schwindel im Werk von Anna & Bernhard Blume. Dissertation an der Bergischen Universität-GH Wuppertal, 2002.
- Klein, Gabriele und Wolfgang Sting. Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.
- Kliege, Melitta und Eva Kraus. Bas Jan Ader, Candice Breitz, und Marlene Dumas. Gesichter: ein Motiv zwischen Figur, Porträt und Maske. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2015.
- Kloth, Kristian. Bewusstsein und Willensfreiheit – Wolf Singers Determinismus. München: GRIN Verlag GmbH, 2008.
- Kracauer, Siegfried. Das Ornament der Masse: Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.
- Krämer, Sybille, Hrsg. Performativität und Medialität. München: Fink, Wilhelm, 2004.
- Kraus, Karola, Hrsg. »Jeder Künstler ist ein Mensch!« – Positionen des Selbstportraits. Köln: König, 2010.
- Kröger, Michael. Cindy Sherman, Rudolf Schwarzkogler, Jürgen Klauke, 1940–VALIE EXPORT, Christopher Makos, Elke Krystufek, Martin Liebscher, und Aino Kannisto. That's me: fotografische Selbst-Bilder. Bielefeld: Kerber, 2011.
- Kühler, Michael und Markus Rüther, Hrsg. Handbuch Handlungstheorie: Grundlagen, Kontexte, Perspektiven. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Latour, Bruno. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. 4.Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Leeker, Martina. Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Medien. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2001.
- Lockemann, Bettina. Das Fremde sehen: Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Loh, Stefanie. Foto-Tagebücher: performative Aufzeichnung als Strategie. Oberhausen: Athena-Verlag, 2012.
- Luhmann, Niklas. Die Gesellschaft der Gesellschaft. (2 Bände.). 10. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- Luhmann, Niklas. Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Lyotard, Jean-François. Der Widerstreit. 2. Auflage. München: Fink, 1989.
- Märtens, Susanne und Hannes Böhringer. Vorsicht Wagnis: Kunst, Wissen, For-schen. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2013.
- Martschukat, Jürgen und Steffen Patzold. Geschichtswissenschaft und »performative turn.« Köln: Böhlau Köln, 2003.
- Mattenklott, Gert, Hrsg. Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. Zeichen. Hamburg: Meiner, 2007.
- Mersch, Dieter. Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- Mersch, Dieter. Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002.
- Michaels, Walter. The Gold Standard and the Logic of Naturalism. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Nahum, Alain, Stan Neumann, Quentin Bajac, und Luciano Rigolini. Intimität in der Photographie. Dokumentation. Absolut Medien, 26 min. 2013.
- Pflaumbaum, Christoph, Hrsg. Ästhetik des Zufalls: Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie. Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg: Winter, 2015.
- Phillipe Dubois. Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam (u.a.): Verlag der Kunst, 1998.
- Photonews: Zeitung für Fotografie. Ausgabe Nr. 2/2015. Hamburg: Photonews-Verlag.
- Photonews: Zeitung für Fotografie. Ausgabe Nr. 7–8/2018. Hamburg: Photonews-Verlag.
- Pierini, Marco. *Francesca Woodmann*, Milano: Silvana Editoriale 2010.
- Plumpe, Gerhard. Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Verlag Wilhelm Fink, 1990.
- Reckwitz, Andreas. Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne. 6. Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.
- Ricken, Norbert. Subjektivität und Kontingenz: Markierungen im pädagogischen Diskurs. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2002.
- Rosefeldt, Julian. Manifesto. London: König, 2017.
- ROYAUMONT, CAHIERS DE. La philosophie analytique. Paris: Les éditions de Minuit, 1979.
- Schröter, Jens, Hrsg. Handbuch Medienwissenschaft. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2014.
- Seel, Martin. Sich bestimmen lassen: Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Siray, Mehmet. Performance and Performativity. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009.
- Spöhrer, Markus. Rezension im erweiterten Forschungskontext: Akteur-Netzwerk-Theorie – Tristan Thielmann & Erhard Schüttel: Akteur-Medien-Theorie. MEDIENwissenschaft 04/2014, Schüren Verlag, Marburg.
- Starl, Timm. Kritik der Fotografie. Marburg: Jonas, 2012.
- Steinbrügge, Bettina. VI x VI Positionen zur Zukunft der Fotografie. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2015.
- Stemmerich, Gregor. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews. Amsterdam (u.a.): Verlag der Kunst, 1997.
- Stiegler, Bernd, Hrsg. Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Strauss, Dorothea und Eugen Blume, Rosemarie E. Pahlke, Britta Schröder, Regina Selter, André Buchmann. Anna & Bernhard Blume: De-Konstruktiv. Bilder aus dem Wirklichen Leben. Bielefeld: Kerber Verlag, 2006.
- Talbot, William Henry Fox. The pencil of nature. Green & Longmans, 1844. Budapest: Hogyf Editio, 1998.
- Thielmann, Tristan und Erhard Schüttel, Peter Gendolla. Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Trawöger, Sibylle. Ästhetik des Performativen und Kontemplation: Zur Relevanz eines kulturwissenschaftlichen Konzepts für die Systematische Theologie. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2019.
- Treusch-Dieter Gerdburg, Hrsg. Ästhetik & Kommunikation. Heft 94/95. Jahrgang 25. Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft. Berlin, 1994.
- Turner, Victor und Roger D. Abrahams, Alfred Harris. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. New York: Taylor & Francis Inc, 1995.
- Ullrich, Wolfgang. Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, 2002.
- Verwoert, Jan. Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous. London: University Press Group Ltd, 2006.
- Vogl, Joseph. Über das Zaudern. Neuaufgabe. Zürich: Diaphanes, 2014.
- Walter, Christine. Bilder erzählen!: Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar: VDG Weimar – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.
- Walter, Friedrich und Ruth Zellschan, Karsten Witte. Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Weigel, Siegrid. Hrsg. Gesichter: kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen. Trajekte. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Wiegand, Wilfried, Hrsg. Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981.
- Weinhart, Martina und Max Hollein. Hrsg. lech. Köln: König, 2016.
- Wirth, Uwe, Hrsg. Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Woodman, Francesca, und Ann Gabhart. Francesca Woodman Photographic Work. Wellesley College Museum. Hunter College Art Gallery, 1989.
- Woodman, Francesca und Gabriele Schor, Elisabeth Bronfen, Betsy Berne. Francesca Woodman: Werke der Sammlung Verbund. Köln: König, 2014.
- Zimmermann, Jörg und Josef Fruchtl, Kim Zwart. Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. 5. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001.

All About Photo. Interview with Antoine D'Agata. 2013. Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/36/antoine-d-agata>.

Aperture Foundation New York. Pixy Liao Staddles the Male and Female Gaze. Zugriffen. Zugriffen 8. August 2019. <https://aperture.org/blog/pixy-liao-jon-feinstein/>.

Back to the Future. Ausstellung. C/O Berlin, 29.09.2018 – 01.12.18. Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.co-berlin.org/back-future>.

Bas Jan Ader. Website. Zugriffen 12. August 2019. <http://www.basjanader.com/>.

Besser scheitern. Ausstellung. Hamburger Kunsthalle, 01.03.2013 – 11.08.2013. Zugriffen 24. Juni 2017. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/besser-scheitern>.

Comeback der Polaroids | Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 2011. Zugriffen 01. Juni 2017. <https://www.monopol-magazin.de/comeback-der-polaroids>.

Das Letzte Bild. Ausstellung. C/O Berlin, 08.12.2018 – 09.03.2019. Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.co-berlin.org/das-letzte-bild>.

Das Polaroid Projekt. Ausstellung. C/O Berlin, 07.07.2018 – 22.09.2018. Zugriffen 16. Januar 2018. <https://www.co-berlin.org/das-polaroid-projekt>.

Pixy Liao. Feature. Zugriffen 25. Juli 2019. <https://fotoroom.co/experimental-relationship-pixy-liao/>.

Deichtorhallen Hamburg. Pressemitteilung zur Triennale in Hamburg 2014. Zugriffen 5. Juli 2018. https://www.deichtorhallen.de/fileadmin/user_upload/presse/Triennale/Pressemitteilung_Triennale_Sept_2014.pdf.

Der Postillon. Auswertung von Instagram-Fotos ergibt: Mehrheit aller Menschen sind Multimillionäre. Zugriffen 30. Mai 2019. <https://www.der-postillon.com/2018/05/instagram-auswertung.html>.

Deutschlandfunk. Die allerletzte Person. Ich. Schnell weg! Zugriffen 18. Juli 2018. https://www.deutschlandfunk.de/die-allerletzte-person-ich-schnell-weg.1184.de.html?dram:article_id=247049.

Deutschlandfunk. Neue Leiterin des Martin-Gropius-Bau – Man darf Kunst feiern. Zugriffen 5. April 2018. http://www.deutschlandfunkkultur.de/neue-leiterin-des-martin-gropius-bau-man-darf-kunst-feiern.1013.de.html?dram:article_id=414055.

Düttmann, Alexander García. The art of the whimsy. Rezension über Tom Popes Soloausstellung in der Galerie George und Jorgen. London. 2012. Zugriffen 13. August 2018. <https://www.a-n.co.uk/reviews/tom-pope-so-it-goes/>.

Fail Better. Ausstellung. Dublin Science Gallery, 07.02.2014 – 27.04.2014. Zugriffen 13. August 2017. <https://dublin.sciencegallery.com/failbetter/>.

Frost, Sarah. Ausstellungstext zur Gruppenausstellung Foris. Galerie Burster. 2014. Zugriffen 10. Februar 2018. www.galerieburster.de.

Furtado, Will. Why Are Artists So Obsessed with Plants. sleek mag (blog), Zugriffen 21. September 2016. <http://www.sleek-mag.com/2016/09/21/plants-art/>.

Galerie Les Filles du Calvaire. Presstext zur Ausstellung Atlas von Antoine d'Agata in der Galerie Les Filles du Calvaire, Paris. 2016. Zugriffen 13. April 2018. <https://www.fillesducalvaire.com/exposition/atlas-antoine-dagata/>.

Hirsch, Annabelle. Fotografin Francesca Woodmann: Feministin, Surrealistin, Gothic-Heldin. Die Zeit. 22. März 2012, Zugriffen 10. Februar 2018. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-03/francesca-woodmann-portrait>.

Instagram. Zugriffen 26. August 2019. www.instagram.com.

Iiu Susiraja. Zugriffen 05. November 2017. www.ijisusiraja.com.

Haase, Julia., Instagram-Profil: Warum dein Selfie keiner mehr sehen will, DIE WELT, Zugriffen 28. August 2019, <https://www.welt.de/kmpkt/article199169123/Instagram-Profil-Warum-dein-Selfie-keiner-mehr-sehen-will.html>.

Jöns, Heike. Akteurnetzwerktheorie. Lexikoneintrag. Zugriffen 5. Mai 2017. www.spektrum.de.

Kruse, Calin. Curatorial text of the Slideshow Hidden/Intimate at the Malaysia Photofestival 2015. Die Nacht – Magazine (blog). Zugriffen 6. August 2016. <http://dienacht-magazine.com/2015/11/23/hidden-intimate>.

Lorenz, Taylor. The Instagram Aesthetic Is Over. The Atlantic. Zugriffen 23. April 2019. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/04/influencers-are-abandoning-instagram-look/587803/>.

Makropoulos, Michael. Kontingenz – Zur Bestimmung einer modernen Zentralkategorie. Zugriffen 23. Juli 2019. <http://www.outoftime.de/zp/Makropoulos.html>.

Meier, Anika. »Was die Fotografie noch taugt.« in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben«, Zugriffen 9. August 2018, https://www.monopol-magazin.de/blogs?blog_view=9738.

Meier, Philipp. Als die Kunst ihr weibliches Geschlecht zeigte. Neue Zürcher. Zeitung. Zugriffen 5. Juli. 2018. <https://www.nzz.ch/feuilleton/einst-war-subversive-ueberschreitung-ld.1400628>.

Mersch, Dieter. Website. Zugriffen 18. Juli 2019. www.dieter-mersch.de/Startseite/.

Mueller, Sabine Elsa. Anna & Bernhard Johannes Blume. Zugriffen 31. August 2017. <https://www.artblogcologne.com/anna-bernhard-blume/>.

No Matter. Ausstellung. Universität Hildesheim. Ausstellungstext. Zugriffen 6. August 2016. <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/837/no-matter-scheitern-und-kunst/>.

Nutzerzahlen: Facebook, Instagram, Messenger und WhatsApp. Zugriffen 25. April 2019. <https://allfacebook.de/toll/state-of-facebook>. Paris Photo – Website. Foire internationale de photographie d'art, Zugriffen 31. Oktober 2017. <https://www.parisphoto.com/>.

Paris Photo. Video über ANTOINE D'AGATA anlässlich der Paris Photo Messe 2017. Zugriffen 31. Oktober 2017. <https://vimeo.com/197880726>.

Pope, Tom. Profil auf der Website des Royal College of Art. Zugriffen 19. Februar 2019. <https://www.rca.ac.uk/students/tom-pope/>.

Pope, Tom. Presstext Gazelli Art House. Zugriffen 16. August 2019. <https://gazelliarthouse.com/window-project/tom-pope/>.

Pope, Tom. Website. Zugriffen 5. April 2018. <http://www.tompope.co.uk/potentials.html>.

Röder, Nina. Grieving Through the Absurd – Photographs and text by Nina Röder. LensCulture. Zugriffen 21. Juni 2018. <https://www.lensculture.com/articles/nina-roder-grieving-through-the-absurd>.

selfie | Definition of selfie in English by Oxford Dictionaries. Oxford Dictionaries | English. Zugriffen 30. Mai 2019. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>.

Simpson, Lorna. Profil auf moma.org. Zugriffen 5. August 2019. https://www.moma.org/learn/moma_learning/lorna-simpson-may-june-july-august-5709-8-2009/.

Staging Action: Performance in Photography since 1960. Ausstellung im Museum of Modern Art, 28.11.2011 – 09.05.2011. Zugriffen 26. Juli 2019. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087?locale=en>.

Stangl, Werner. Definition Pareidolie. Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Zugriffen 4. September 2019. <https://lexikon.stangl.eu/17295/pareidolie/>.

Söntgen, Beate. Schnitte in Raum und Zeit – Philippe Dubois macht die Fotografie zum Ereignis, Feuilleton FAZ. Zugriffen 19. Juli 2019. <https://www.faz.net/1.1305504>.

Try again, fail again, fail better – Impuls Bauhaus. Festival der Folkwang Universität der Künste. Essen Zollverein, 11.04.2019 – 09.02.2020. Zugriffen 12. August 2019. <https://tryagainfailagain.de/>.

Wirklichkeit als Wahn | Monopol – Magazin für Kunst und Leben, Nachruf für Bernhard Blume. Zugriffen 3. September 2017. <https://www.monopol-magazin.de/wirklichkeit-als-wahn>.

Wüstenhagen, Claudia. Psychologie: Die Kunst des Scheiterns. Die Zeit. 5. August 2013, Zugriffen 07. Juli 2017. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2013/04/kunst-scheitern-fehler-machen>.

Prof. Ursula Damm
Prof. Dr. Martina Leeker
Prof. Peter Bialobrzeski

Dagmar Röder

Lektorat

Bastian Sevilgen
Ingrid Günter

Korrektorat

Claudia Weinreich
Jeanette Goßlau
Maximilian Maertens

Layout

Christine Lange

Druck

Heenemann Berlin

»Radikales Denken
kommt oft aus dem Ephemeren,
dem Performativen.«

Ich, Nina Röder, erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten, Methoden und Konzepte sind unter Angabe der Quellen gekennzeichnet.

Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerter Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Ph. D.-Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Berlin, August 2020
Nina Röder